

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**NA ARENA DA LINGUAGEM: OS DISCURSOS E A  
CONSTRUÇÃO DO ETHOS EM CANÇÕES DO GRUPO TITÃS**

**ELTON DA CONCEIÇÃO NEVES**

**Guarulhos/SP**  
**2018**

# **NA ARENA DA LINGUAGEM: OS DISCURSOS E A CONSTRUÇÃO DO ETHOS EM CANÇÕES DO GRUPO TITÃS**

**ELTON DA CONCEIÇÃO NEVES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

**GUARULHOS**

**2018**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Neves, Elton da Conceição.

Na Arena da Linguagem: Os discursos e a construção do ethos em músicas do grupo Titãs. Guarulhos, 2018, 130f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

1. Dialogismo; 2. Ethos discursivo; 3. Canção; 4. Heterogeneidade; 5. Titãs

ELTON DA CONCEIÇÃO NEVES

NA ARENA DA LINGUAGEM: OS DISCURSOS E A  
CONSTRUÇÃO DO ETHOS EM CANÇÕES DO GRUPO TITÃS.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras  
da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo.  
Área de concentração: Estudos Linguísticos

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Antônio Álvaro Caretta

Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Pedro Marques

Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, ser admirável que nos dotou de capacidades e inteligência evolutiva.

A meus pais, exemplos de perseverança e amor, sem os quais não chegaria a este momento, bem como a familiares próximos e os de longe que torceram por nosso sucesso.

À amiga Mônica Dias que me enviou o “bendito” edital de seleção de mestrado.

Aos grandes pensadores do mundo que nunca cessaram de produzir conhecimento, tornando-se imortais em nossas vozes.

Ao meu orientador Professor Doutor Álvaro Antônio Caretta, que me guiou sabiamente durante toda a construção dessa dissertação com muito mais do que eu precisava. Caro professor e colega o meu grande apreço e admiração.

A todos os professores da UNIFESP/GUARULHOS, que durante dois anos me orientaram em sala de aula ou por e-mail.

Àqueles que vibraram com meu ingresso na pós-graduação, desejando meu sucesso progressivo.

À cidade de São Paulo que acolheu e me mostrou como viver em seus meios sociais. Um nordestino que largou uma vida cômoda em busca do conhecimento.

“O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes...

A palavra é o território comum entre o locutor e o interlocutor”

(Mikhail Bakhtin)

## RESUMO

O discurso é essa categoria que nos permite conhecer informações sobre aspectos intrínsecos à maneira como o outro se pronuncia nos meios sociais e os instrumentos utilizados para produzir a manifestação do “eu discursivo”. Criando uma imagem de si, o autor se projeta sobre o outro com intuito de incitá-lo a participar de uma ação, o diálogo na interação verbal. Para tanto, o autor se vale de recursos linguísticos devidamente manipulados por sua consciência, a fim de que o outro, mesmo não percebendo, seja persuadido, e portanto, participe da interação verbal concordando ou discordando daquele que o incitou. A canção, por ser um instrumento de grande poder de persuasão, pode ser usada para prover a persuasão sobre o outro e por conseguinte, refratar o “eu” do cancionista, incitar a reflexão do ouvinte e promover o dialogismo, interdiscurso entre as pessoas e as esferas sociais. Nosso objetivo em estudar a canção foi o de perceber como o ethos discursivo foi construído nas canções “Polícia”, “Igreja”, “Família”, “Estado Violência”, do grupo Titãs, do álbum “Cabeça Dinossauro”, de 1986. A partir deste entendimento sobre a canção, este trabalho propõe uma discussão reflexiva sobre a interação verbal, e também dialogismo, interdiscurso, gesto entoativo, os quais, segundo as conclusões de nossa análise, são elementos constituintes do ethos discursivo, uma vez que eles são marcas da presença do eu subjetivo de quem produz a canção, objeto de minha pesquisa. Para perceber a existência desses elementos nas canções do grupo Titãs, lançamos mão das considerações de Bakhtin (2009), Mainguenu (2013), Caretta (2013), Brait (2009), Marques (2013), Tatit (2004) e Amossy (2014), que tratam da canção e dos aspectos discursivos da linguagem, da análise do discurso como metodologia de pesquisa, bem como a construção do ethos discursivo. Outros teóricos como Frye (1973) e Possenti (2010), os quais tratam de características do humor e da ironia em textos. Além desses, teóricos usamos as considerações de Freud (1987), para solidificar nossas conclusões sobre a consciência do sujeito, e a sua fragmentação nos âmbitos sociais distintos com as proposições de Hall (2006). Por fim, discutido ainda as considerações de Revuz (1990), quando trata da heterogeneidade mostrada na enunciação. A pesquisa acerca da canção sob as considerações dos teóricos em nossa perspectiva sobre o objeto, revelaram que o ethos discursivo das canções, está emoldurado pelas categorias acima explicitadas, elas constituem a imagem do sujeito que toma para si a voz do outro e os discursos que estão a circular nos âmbitos sociais e os refaz segundo a ideologia subjetiva, a saber o “eu” dos cancionistas. Essa realidade é usada na interação verbal com intuito de persuadir o outro, aquele que escuta as canções, engendrando nesse alguns valores sociais e desconstruindo outros, afinal, o maior objetivo dos cancionistas é o de criar relações discursivas, as quais se tornem pontes entre os sujeitos.

## ABSTRACT

The discourse is a category that allows us to have information about intrinsic aspects regarding the way the other pronounces himself in the social media and the instruments used to produce the manifestation of the "discursive self". By creating an image of himself, the author projects himself over the others in order to incite them to participate in an action, the dialogue in the verbal interaction. In order to do so, the author uses linguistic resources manipulated by his conscience, so that the other, even not realizing, is persuaded and, therefore, participates in the verbal interaction agreeing or disagreeing with the one who incited him. The song, as an instrument of great persuasion power, can be used to provide persuasion into the other and therefore refract the persona of the songwriter, incite the reflection of the listener and promote dialogism, interdiscourse between people and the social spheres. The main objective while studying the song was to realize how the discursive ethos is constructed in the Titãs band songs 'Polícia', 'Igreja', 'Família' and 'Estado Violência' from the Album 'Cabeça Dinossauro', 1986. From this understanding about the song, this thesis proposes a reflexive discussion about verbal interaction, as well as dialogism, interdiscourse, and inactive gesture, which, according to the conclusions of this analysis, are integral parts of the discursive ethos, since they are marks of the presence of the subjective self of the one who produces the song, object of this research. In order to understand the existence of these elements in the songs of Titãs, it was used considerations of Bakhtin (2009), Maingueneau (2013), Caretta (2013), Brait (2009), Marques (2013) and Tatit that cope with the song and the discursive aspects of language and, also, about the analysis of the discourse as a research methodology, as well as the construction of the discursive ethos. Other theorists such as Frye (1973) and Possenti (2010), which cope with characteristics of humor and irony in texts. In addition to these, Freud's (1987) considerations were used in order to solidify the conclusions about the subject's consciousness, and its fragmentation in distinct social contexts with Hall's (2006) propositions. Finally, the considerations of Revuz (1990), when coping with the heterogeneity shown in the enunciation, are also discussed. The research about the song, under the considerations of the theorists and in this thesis perspective on the object, demonstrated that the discursive ethos of the songs is framed by the categories explained above. They constitute the image of the subject that takes to itself the voice of the other and the discourses which are circulating in the social spheres and rebuilds them according to the subjective ideology, namely the songwriters' "discursive self". This new reality is used in verbal interaction to persuade the other, the one who listens to the songs, engendering him some social values and dismantling others. After all, the greatest goal of the songwriters is to create discursive relations which become bridges between the subjects.



## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| <b>AGRADECIMENTOS</b> .....  | 5   |
| <b>RESUMO</b> .....  | 7   |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | 8   |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 10  |
| <b>CAPÍTULO 1 - A CANÇÃO BRASILEIRA (o samba e os agentes sociais)</b> ..... | 17  |
| 1.1 A canção nos Festivais de Música .....                                   | 21  |
| 1.2 A canção engajada (canção protesto) .....                                | 24  |
| 1.3 “O BRock” brasileiro dos anos 80 .....                                   | 29  |
| <b>CAPÍTULO 2 - A CANÇÃO COMO GÊNERO DISCURSIVO</b> .....                    | 39  |
| <b>CAPÍTULO 3 – O DISCURSO CITADO E O ETHOS DISCURSIVO</b> .....             | 47  |
| 3.1 O Discurso Citado .....  | 48  |
| 3.2 O Ethos Discursivo .....   | 55  |
| 3.3 As Cenas Enunciativas .....  | 60  |
| <b>CAPÍTULO 4 - ANÁLISES DISCURSIVAS DAS CANÇÕES</b> .....                   | 62  |
| 4.1 Jovens urbanos contra a “Polícia” .....                                  | 64  |
| 4.2 Arquétipos sociais e o humor ideológico em “Família” .....               | 74  |
| 4.3 “Estado Violência”: A consciência individual contra a opressão .....     | 89  |
| 4.4 “Igreja”: dialogismo e representação simbólica .....                     | 104 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 112 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                      | 117 |
| <b>DISCOGRAFIA</b> .....   | 122 |
| <b>ANEXOS</b> .....  | 127 |

## INTRODUÇÃO

O signo se torna arena onde se desenvolve a luta de classes

(BAKHTIN, 2009, p. 47)

Nesta parte introdutória falaremos a razão pela qual surgiu o interesse de se analisar canções, bem como a trajetória desta pesquisa. Para tanto darei enfoque às questões que aludem ao ato de questionar e descobrir as informações que estão ocultas aos ouvidos desatentos. A relevância deste trabalho, objetivos, metodologia e algumas modificações que sinalizavam um caminho a ser percorrido serão mencionados, a fim de que se entenda o trajeto que realizei durante todo o tempo da pesquisa e construção desta dissertação.

Como nos diz Bakhtin (2009, p.47) “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata”. E ao se refratar nas palavras, ele deixa “marcas” de si nos discursos e nas práticas de enunciação. Sendo professor de Língua Portuguesa em classes de Ensino Médio, percebia, que todas as vezes que atrelava a canção a minha prática docente, o envolvimento dos alunos era maciço e que as canções incitavam muito mais que análise gramatical, elas desencadeavam uma pertença à realidade, o questionamento dos discursos e o senso crítico.

Nessa prática de utilização de recursos extra prática docente, pude entender que a canção, no momento em que era apreciada pelos alunos em situação de prática de aprendizagem, tornava-se um facilitador entre os mundos dos autores, contexto de produção e temáticas sociais. Os signos que estavam postos nas letras das canções incitavam a reflexão social e construções de imagens do outro, e os pensamentos desses outros encontravam ecos nas leituras que os alunos faziam das canções propostas. Portanto, mais que um momento de apreciação da melodia e da letra, os momentos tendo canções como instrumentos de aprendizagem geravam a apreciação de saberes múltiplos e construção do senso crítico.

Mais que um texto em sala de aula, eu tinha em mãos um poderoso instrumento que permitia sondar os valores de épocas passadas e promover a construção de relações temporais de temáticas distintas, tomando como base o discurso, a linguagem, as imagens das instituições sociais, personagens históricas e representações da raça humana. Eram os signos ideologicamente arranjados numa métrica, que quando “traduzidos”, propiciavam o esclarecimento de saberes e formas de ver e sentir a sociedade que retrataria.

Entendemos que todo docente que venha a utilizar a canção como instrumento de trabalho esteja preparado para os desencadeamentos linguísticos, discursivos e sociais que tal ferramenta produz. Conforme reitera Geraldi (2012, p.40) “Assim, os conteúdos ensinados, o enfoque que se dá a eles, as estratégias de trabalho com os alunos, corresponderá ao caminhos que optamos”. Logo, os caminhos escolhidos por docentes, devem ser aqueles que façam de sua prática uma grande experiência tanto para si como para o outro.

É a partir desse primeiro momento de uso da canção como instrumento de trabalho que surge a inquietação de estudar a fundo quais mecanismos envolvem o fazer cancional. A canção se insurge sobre o leitor ao levá-lo a olhar para si e para sua realidade com senso crítico. Sendo a linguagem a expressão do pensamento, ela permeia as relações comunicativas, que por sua vez se valem do uso do signo e neste deposita valores ideologicamente arquitetados com fim persuasivos. Para além da letra escrita, está a verbalizada, aquela que é construída sob os discursos, no ato da enunciação.

Para Nogueira(2013, p.110), “na composição discursiva não haverá reproduções, pois o novo está certamente no fato de o sujeito comprometer-se com a sua palavra, articulando-a individualmente”. Assim, aquele que escuta as canções pode a partir dessa prática, reinventar as suas concepções de realidade, valendo-se do signo ideológico e dos desvelos dos sentidos deste signo. Marques (2013) nos chama a atenção quando diz que “A canção é quem nos abre a porta para todo um manancial de estruturas e referências simbólicas, narrativas, linguísticas, mitológicas desde a tenra infância”. O abrir a porta é uma ação, que todo aquele que se vale da canção pode realizar, facilitando a descoberta dos mundos que estão para além das disposição das palavras.

As canções aproximam as esferas sociais, os mundos que cercam os ouvintes, neste caso, os alunos, que reconhecem os tipos de linguagem inseridas nas

canções. E com elas, a conexão com o “além da muralha” (superfície da letra), por muitas vezes, é direta, pois o outro percebe que parte de sua realidade está justaposta ali, e é nesse instante que o senso de pertença aflora e se consolida. Marques (2013, p. 168) reitera que “a canção fornece a chance de fugirmos do modo como escolas e concursos seletivos, em geral, usam a literatura”. A escrita literária das canções, em muitas práticas escolares, é tomada como fundo opaco para a análise gramatical ou uso das figuras de linguagem e por vezes são postos à margem a intencionalidade, os intertextos, os discursos de poder que figuram na camada abaixo da superfície do texto, justapostos por uma ação autoral consciente do instrumento que se tem em mãos.

Segundo Gnerre (1987, p.46) “a escrita é o resultado histórico indireto de oposição entre grupos sociais que eram e são ‘usuários’ de uma certa variedade”. Ainda que a escrita atue como complemento da oralidade, segundo Osakabe (1982), ela é capaz de registrar de forma documental toda as particularidades da expressão oral. E quando falamos de particularidades, referimos-nos aos recursos linguísticos e discursivos que a expressão oral produz. Tomando por base a colocação Gnerre (1987), percebe-se que canção permite reconhecer, refletir e discutir a partir da constatação da existência da oposição discursiva que os cancionistas usam para refratar seu “eu” e o “eu” do outro, e os aspectos sociais elencados de forma ideológica nas letras das canções. Por isso, sempre que usava as canções nas práticas pedagógicas a discussão sobre aspectos gramaticais e de temáticas sociais iam para além do programado, já que a discussão atravessava os limites da análise pragmática.

Nosso objetivo principal em ter a canção como objeto de análise era entender como os autores construíam seus discursos e como estes infligiam sobre o outro, levando-o a concordar ou discordar daqueles. Por conseguinte, discutir os temas sociais que emergiriam com a análise das canções à luz de teorias científicas. Portanto, discurso, ideologia, dialogismo, construção da imagem de si, eclodiriam mais tarde em minha pesquisa, como instrumentos usados pelos autores para produzir aquilo que a Análise do Discurso francesa chama de Ethos discursivo.

Acerca da canção, Marques (2013, p.166) nos diz: “a canção é o principal degrau em que subimos para ver além no mundo, para nos conectarmos a outros discursos”. É percebendo a existência desse “além” que se vislumbra a canção como documento de registro das intenções e ideologias históricas, as quais, uma

vez tomadas como objeto de análise, podem mostrar como os cancionistas viam o mundo, bem como seus lugares de fala e a junção das consciências – coletiva e individual – sendo arranjadas com um intuito particular, o de persuadir.

Para responder aos questionamentos que emergiam a partir do desejo de investigação e os objetivos descritos, fazia-se necessário eleger métodos de pesquisa, a fim de que se produzisse uma investigação científica sobre singularidades constitutivas das canções. Morin(1977, p. 17), reitera:“foi graças ao método que isola, separa, dissocia, reduz à unidade e mede, que a ciência descobriu a célula, e (...) aprendeu a interpretar as pedras, as escritas desconhecidas, incluindo a escrita inscrita...”. Assim o método é maneira pela qual o pesquisador se vale para aferir a veracidade de suas proposições e inquietações.

A investigação que realizamos nos levou a descobrir dados e às vezes, redescobri-los, para que toda dúvida que pudesse causar confusão no tratamento das informações, fosse minguada. É evidente que quanto mais se analisam os dados, mais se amplia o conhecimento sobre o objeto, contudo estabeleci um ponto satisfatório no ato de “desnudar” as informações que fosse suficiente para realizar as discussões vindouras.

“Ora, o observador que observa, o espírito que pensa e concebe, são indissociáveis duma cultura, e portanto de uma sociedade...” Morin (1977, p.15). Portanto, observar significa pensar e refletir sobre algo e entender que este algo está ligado a uma cultura ou um olhar subjetivo que o concebeu. Assim analisar a canção é também observar o contexto em que ela foi concebida e o intuito de sua concepção.

Isso posto, os passos metodológicos que utilizei foram: a escolha das canções. O ato de eleger certas canções me equiparam aos cancionistas no que tange a escolha das palavras, pois tanto a minha escolha das canções, como o uso das palavras pelos cancionistas, simbolizam a interação entre o indivíduo e a linguagem.Brandão(2014)afirma que:

Essa visão da linguagem como interação social, em que o *Outro* desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o linguístico e o social. O percurso que o indivíduo faz da elaboração mental do conteúdo, a ser expresso, à objetivação externa – a enunciação - desde conteúdo

é orientado socialmente, buscando adaptar-se ao contexto imediato do ato da fala, e, sobretudo, a interlocutores concretos (BRANDÃO, 2014, p.8)

Assim, a escolha ideológica, aponta para o tipo de relação social que o indivíduo estabelece com a sua realidade e com seus valores. Como segundo passo, realizamos a triagem dos dados advindos da observação crítica do uso das canções e sentidos dos sintagmas, pois as canções se relacionam com outras esferas sócias, produzindo intensos diálogos, ora discursivos, ora intertextuais, constituindo valores sociais. Para Caretta (2013, p.97), “o discurso da canção, assim como seu enunciado, não se constitui isoladamente. Na relação com outras esferas discursivas na comunicação social, ele estabelece relações interdialogicas que podem ser constituintes ou constitutivas”.

Como terceiro passo realizamos o estudo da arte ou seja, conhecer aquilo que já foi discutido sobre o discurso em canções, assim detectamos alguns caminhos que outros pesquisadores percorreram e em qual nível de discussões estava o tema por nós proposto. Em seguida, a análise dos dados levantados e com esta prática, as categorias como dialogismo, ideologia, consciência individual, interdiscurso foram percebidas ao longo da análise. Por fim, a discussão à luz das teorias da análise do discurso francesa de Maingueneau, aliada às considerações de Mikhail Bakhtin e outros teóricos que trazem outros olhares sobre a prática da análise do discurso na enunciação.

Relembramos o teórico Luiz Tatit, e o pesquisador José Ramos Tinhorão, estudiosos da história da canção brasileira, pois com tais autores percebemos como a canção foi usada em distintas frentes sociais, como instrumento de persuasão, registro histórico, construção da identidade brasileira, unificação das massas, produto industrial e mediador de conflitos amorosos e existenciais. E com esse estudo realizado identificamos pontos relevantes sobre o ato de fazer canção no Brasil.

Com isso, nossas análises estão calçadas por leituras históricas da canção, quando discutimos acerca do uso da canção pelos agentes sociais (cancionistas e indústria fonográfica), em distintas décadas, os quais se valeram da canção para disseminar ou construir ideologias singulares que serviam aos interesses de uma coletividade. Enfatizo o movimento “BRock” da década de 80, no qual as bandas de

rock ganharam significativa visibilidade no cenário da música brasileira. Com a discussão teórica, olho para a canção como gênero discursivo, para entender os discursos e o uso do objeto em questão, como instrumento de persuasão na interação verbal, pelos cancionistas para disseminar suas visões de mundo e subjetividade.

Nossa dissertação está dividida em capítulos a fim de que se produza um dinamismo e fruição na leitura do leitor futuro. A princípio, discorreremos sobre as origens, objetivos, aspectos metodológicos desta pesquisa, que permitiram trilhar caminhos desconhecidos, com os quais, ao passar da investigação, pude delimitar a temática proposta a fim de chegar um “ponto chave” de discussão.

**No primeiro capítulo**, trataremos um pouco do contexto histórico sobre a canção brasileira, sua gênese e seu uso por distintos agentes sociais para propiciar um entendimento sobre o tratamento que a canção brasileira recebeu desde 1930 a 1980. Salientamos que esse recorte histórico está construído sobre um olhar particular e que as informações dispostas são recorte metonímico, ou seja, representa uma pequena parte de um todo.

**No segundo capítulo**, falaremos sobre a canção vista como gênero discursivo e fomento um pensamento de se ter a canção brasileira como instrumento da interação verbal cumprindo um papel pré-determinado: o de produzir a interação entre os produtores e receptores, tornando-se uma ponte entre esferas sociais distintas.

**No terceiro capítulo**, o foco será a discussão teórica. Recorro às considerações de Dominique Mainguenu e Mikhail Bakhtin. Do primeiro faço uso dos conceitos acerca do Ethos, do segundo me valho das concepções sobre Dialogismo, Discurso Citado e de Outrem para demonstrar que esta pesquisa está pautada nos aspectos científicos de investigação em relação ao uso da linguagem numa enunciação. Reiteramos que além dos teóricos mencionados, faço uso de outros pensadores do campo do estudo da linguagem, em particular, da análise do discurso e de aspectos sobre a canção brasileira para solidificar minhas considerações.

E por fim, **no capítulo quarto**, aguçaremos o olhar sobre as canções, buscando desvelar e entender a construção do ethos discursivo, engendrado por aspectos linguísticos e por categorias da análise do discurso, ampliando a discussão das temáticas sociais, apontadas pelos dados, já que elas permeiam as esferas filosóficas e sociológicas, as quais são ciências indissociáveis ao estudo da linguagem, traremos a cada final das análises das canções sugestões de uso das músicas para práticas do ensino da Língua Portuguesa, a fim de que estas sugestões sejam posteriormente boas práticas pedagógicas.



## CAPÍTULO 1 - A CANÇÃO BRASILEIRA (o samba e os agentes sociais)

Com cara de falares do dia a dia, o texto oral, poderia ser dito e redito por várias vezes e guardado para instantes futuros. A canção foi chamada de registro moderno da oralidade, quando se possibilitou o registro técnico da fala cantada, em forma de música. A canção tem sua gênese no lundu - próprio dos batuques e danças africanas advindas da África, e na modinha - dos salões de operetas tendo por caráter melódico a evocação de trechos da música erudita europeia. Um elemento constituinte da canção, seria a letra. As *letras - poemas* (modinhas) e *letras - maliciosas* (lundu) foram tomadas como matéria - prima para a produção de canções. A gravação ou a transcrição técnica da “canção” seria o marco no tocante a um tipo de registro do texto cancionado. Logo, gravar uma canção é o mesmo que escrevê-la só que utilizando outros meios, nesse caso, o disco. Mais tarde, a produção em larga escala da canção como um produto comercial, elegeu *samba* como gênero a ser defendido no meio urbano e matriz da música popular brasileira.

Ainda que mais folclórico, o samba ganhou status e visibilidade com a modernização urbana ocorrida no início do século XX. Nesse momento da história, a oposição entre música urbana e música folclórica ganha louvores de ambos os lados ou seja, o samba era assediado tanto pela indústria musical como pelos estudiosos da canção. Os estudos sobre a música no decorrer do século, entre 1920 e 1950, apresentam um caráter biográfico e descritivo é o que afirma Caretta (2013, p.11). Revistas, ensaios, livros e jornais dentre os anos vem mensurando o fazer musical de grandes autores, bem como os temas assinalados por aqueles. Não é à toa que os estudos sobre a canção têm se aprofundado e ganhado corpo nas discussões acerca do discurso e o modo como os autores as impregnavam com ideologias e valores. Na História da música brasileira, se percebe de certa maneira, um dialogismo das considerações de importantes nomes do cenário das Artes, Literatura, Política e Filosofia entre outras ciências.

Mario de Andrade, Oneyda Alvarenga, Orestes Barbosa - autores de épocas correlatas - se debruçaram sobre a produção musical do Brasil. Noel Rosa, Almirante e Wilson Batista lançaram sobre a música popular urbana um olhar mais paternal deixando como legado uma imagem de si, nas letras de canções

compostas por eles. Ressaltamos que antes desses grandes autores, ainda no final do século XVIII, Domingos Caldas Barbosa- compositor/cantor - foi um dos primeiros nomes de nossa Música Popular Brasileira, sua obra é o que mais se aproxima do ideário de música popular, para alguns teóricos.

Já em 1950, a música popular brasileira é canonizada com a criação da Revista da música popular, uma vez que compositores, poetas e jornalistas mensuraram seus discursos sobre a produção musical. Tinhorão publicou na década de 60, uma obra sobre a gênese musical popular brasileira, trazendo o “choro” como o primeiro gênero musical, até que os criadores de canções as tomassem como elemento de atuação na realidade social de suas épocas. Para Napolitano (1999, p. 12), em 1965, houve uma redefinição do que se entendia como MPB. Uma fusão de técnicas, elementos tradicionais e estilos inspirados na Bossa Nova de 1959. Artistas acreditavam que poderiam engajar-se politicamente e adentrar no mercado musical.

Por dialogismo pode se perceber que Mario de Andrade com suas pesquisas folclóricas acerca da produção musical brasileira afetou e muito as considerações de Tinhorão. O primeiro, exemplarmente, se fez um precursor na defesa de projetos coletivos nacionais, ao fomentar discussões possíveis sobre as expressões populares, gerando um nacionalismo musical a que Tinhorão mais tarde faria menção, ainda que indiretamente. O que se deve observar com agudez é que tanto para Mario como para Tinhorão, o folclore desempenhou um papel importante na formação e preservação da cultura popular brasileira. Isso é de fácil constatação se atentarmos para as letras de músicas das marchinhas de carnaval e das rodas de samba, a presença folclórica nessas modalidades é notória.

Para Napolitano(1999), “o artista-intelectual era porta voz das classes médias”. Era o militante popular contra a invisibilidade da cultura nacional, uma vez que em meados da década de 60, o produto estrangeiro passou a ser consumido com agudez pelos brasileiros. Talvez por isso que artistas tomaram a canção como elemento de penetração na sociedade urbana, a qual foi acometida pelo estrangeirismo norte-americano, além de procederem de forma messiânica em relação à canção popular brasileira. Queria-se então produzir uma “cultura de massa”, portanto utilizar a música popular brasileira como elemento da produção seria um tiro certo a favor da “homogeneização do ideário popular”.

Segundo Theodoro Adorno (1985, p. 132), “A indústria cultural, é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união de domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior”. Logo, a cultura debaixo das regras da indústria, tornou-se uma mercadoria consumível, comercial que pôde unir polos distintos da sociedade. Assim, a indústria cultural usou a canção com intuito de “ajuntar” o popular e o erudito, o folclore e o urbano, como elemento de ligação entre as classes sociais do país. Esse mesmo olhar de uso da canção como “liga” é cunhada por Napolitano (1999) ao falar da gênese da música brasileira.

O uso da canção propiciaria mais tarde, a dominação e exploração das massas que absorviam um mesmo produto industrial, o já consagrado, samba. Entra em valorização as temáticas que seriam tomadas como matéria prima na produção desse “novo elemento industrial”. Eleva-se nas rádios a disseminação da canção popular brasileira. Impregnadas de valores morais, decoro poético nas letras, situações do cotidiano (como a vida boêmia dos autores, crises conjugais, injustiça da vida social), as canções que se embrionaram na década de 30, sofreram um processo de higienização afim de atender aos ‘conservadores’, pessoas que idealizavam uma música que respeitasse as autoridades e a moral social, ou seja a elite letrada.

É por esse viés que o samba foi tomado pela indústria musical como elemento de incursão social. Quer seja para promoção e expansão das transações comerciais, obtenção de lucro, valendo-se de um produto reiterado ao meio urbano, despido de seus aspectos de origem ( as formas da fala oral, os temas popularescos, e a poética informal – o jeito cultural de fazer o gesto cancional), quer seja para a disseminação de valores condizentes com olhar da elite intelectual da época, reproduzindo uma censura musical fortalecida pela Confederação Brasileira de radiodifusão.

Quando o samba passou a ser usado pela indústria musical, como um produto de mercado, deixou de ser visto como um elemento cultural restrito às casas das “tias”, - terreiros - nas quais aconteciam cantigas de rodas de samba nos cômodos dos fundos, prática comum no Rio de Janeiro de 1910, agora, as canções, já com um banho moderno, adentravam todas as casas nos centros urbanos. Com os temas sobre o malandro, ócio e a vida boêmia, o samba se fez aceito nos meandros

sociais. Registrando as cenas cotidianas, eternizando autores e expressões culturais. Fazendo a transição da memória da população para a história do rádio. Cumprindo o destino projetado de quem percebeu na canção uma forma de se fazer eterno. De propagar sua visão acerca do social, da cultura e do povo.

Tatit (2004), ao falar da era moderna da música, aqui no Brasil, ressalta a disputa que a música brasileira travou com o bolero e o tango, que aportaram no país a partir de 1950. A disputa se deu em virtude da conquista de um público que se formara em torno dos ritmos hispânicos-americanos. Logo, o samba-canção teve por objetivo fazer concorrência aos novos ritmos que estavam sendo absorvidos por uma parcela significativa da população.

Mas ainda que o samba-canção tenha tido êxito em sua empreitada, ele sofreu perda de audiência no âmbito dos jovens, em particular entre os universitários- aqueles que se envolviam de forma técnica com o mundo musical. Pois não viam com bons olhos a dicção romântica e a enunciação oral que eram postas no samba-canção, uma vez que essas particularidades, produziam um melodrama excessivo.

Em 1959, com o surgimento da Bossa Nova, pelas mãos de intelectuais da música, em plena euforia dos anos de JK, celebrava-se um novo tempo para música brasileira, aquele que se espalhou pelos vários setores da sociedade, a abrangência do novo estilo de se fazer música se solidifica pelas mãos de João Gilberto e Tom Jobim. Este último juntamente com Billy Blanco compõe “Tereza da Praia” (1954), e engendraram a substituição da oratória passional pela linguagem coloquial. Contudo, volte e meia os autores não deixavam de reativar as entoações passionais, antes as adequavam ao diálogo natural e direto. O músico carioca ao condensar efeitos emocionais em suas composições aproxima-se do jazz americano, o que sugeria novas formas direções, logo, novos sentidos melódicos. Segundo Tatit essa forma nova da canção, só poderia ser apreciada se houvesse um aproximação aos contornos melódicos americanos, que num pós-guerra se tornou modelo de qualidade em todas as culturas que a consumiam (rádios, filmes etc.).

Com o tempo, a intenção de Jobim foi revelada, a de reabilitar as dicções (a linguagem), enunciação (a forma de cantar do sujeito) e temática (os ambientes e situações descritos nas letras) que estavam sendo neutralizadas pelo sucesso popular da dimensão passional- o sucesso do samba-canção. João Gilberto com seu “toque de tamborim” e ajuste de voz, calibrada no volume da fala cotidiana,

articulou as letras de sambas, nas quais, segundo João, eram dispensáveis os excessos dramáticos do samba- canção e passou a escolher canções que falassem do próprio gênero, é o que nos diz Tatit (2004, p.80).

Portanto, a Bossa nova de Tom e Gilberto trazia em suas composições uma triagem de traços fundamentais, ao que se convencionou chamar de “protocanção” (uma espécie de grau zero que serve para neutralizar qualquer excesso passional, temático ou enunciativo, Tatit (2004, p.81). O que não quer dizer que os excessos não eram bem-vindos para a Bossa Nova, mas sim que esse estilo musical eram decantados nas composições “bossanovenses”.

### **1.1 A canção nos Festivais de Música**

Na passagem da década de 50 para a 60 a música brasileira ganha fortes contornos de engajamento ideológico. Segundo Tatit (2004, p. 82) “os herdeiros da Bossa Nova, procuravam dar mais consistência aos seus trabalhos, a partir de um contato mais direto com o samba”. Isso quer dizer que a produção musical foi assistida pela ascensão da esquerda política no país. O show “Opinião”, realizado por Nara Leão, Augusto Boal (diretor), João do Vale e Zé Ketí, trazia uma canção mais engajada com as situações da realidade. Sob o comando de Elis Regina, o programa “O fino da Bossa”, promovido pela Rede Record de televisão, era a residência oficial da música brasileira da época. Fazendo também dos festivais de música popular o campo de batalha, foi de onde surgiu a expressão – MMPB (Moderna Música Popular Brasileira).

As canções que passaram a ser reveladas por esses festivais tinham em suas letras uma recriação da música brasileira assistida por motivos folclóricos, contextos rurais, instrumentos típicos regionais e um desejo de revolução política e consciência da própria identidade nacional. Nesse momento musical do país, grandes nomes surgiram com valorosas expressões poética e instrumental. Nomes como Edu Lobo, Milton Nascimento foram grandes expoentes da guinada cultural e ideológica que se espalhou pelos redutos dos festivais de música.

Todavia, um estilo fora renegado pela MPB, o Rock internacional, que paralelo aos festivais vivia num apogeu surpreendente com grandes expressões do segmento: Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin, Jimi Hendrix e muito despretensiosamente, como expressão do rock, aqui no Brasil, a Jovem Guarda. Esse apagamento do Rock na esfera da música brasileira foi questionado pelo Tropicalismo que bebeu do Rock internacional para a produção/composição de canções. As variadas manifestações culturais sempre tiveram na música uma grande aliada, pois a canção estava em todos os lugares e por meio dela se poderia propagar de forma fácil e rápido valores e novas formas de pensamento.

A canção é convertida em instrumento de expressão por uma parcela da sociedade que não se reduzia a meros textos. Antes produziam as canções com uma alta carga de pensamento crítico em relação à vida política que os compositores vivenciavam. Eles se valiam da canção como uma poderosa ferramenta, que lhes permitia falar ao público, ainda que de forma indireta, a fim de promover a reflexão do momento político que todos vivenciavam. Redefinir o que seria canção passional e canção engajada, talvez tenha sido os desejos dos compositores, mas sim promover uma consciência ímpar em todos os meandros do Brasil, sobre o momento político e social do momento, acerca dessa possível redefinição, Napolitano (1999), nos diz:

Houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira em 1965, aglutinando tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade atualizar a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos, inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditariam na possibilidade de engajar-se politicamente, e ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical (NAPOLITANO, 1999,p.12)

Temos, então, a consciência e desejo da elite musical do país sendo perpetrada por meio das canções nos distintos lugares do Brasil, e a participação maciça dos artistas na esfera musical e política do país. A fase da Ditadura militar fez com que a palavra nas canções ganhasse ainda mais atenção. Portanto, as letras das canções eram construídas com mais ideologia, bem como a forma

poética, o discurso, e a expressão. A consciência dos artistas, ganhou reforços filosóficos e formas singulares de composição, o que tornaria tais canções duras armas contra o terror da repressão, criando o muro de resistência à ditadura e suas consequências. O grupo “Os Mutantes” teve sua participação na construção da história da canção brasileira. O grupo em parceria com Caetano Veloso, na noite de 15 de setembro de 1968, tocaram a canção “Proibido proibir” no 3º Festival de Internacional da Canção. A canção era um manifesto contra a censura que já dava passos largos sobre a liberdade de expressão de artistas, os quais se posicionavam contra o regime opressor, segundo Dapieve (2015), a canção de Caetano foi vaiada pelo público presente do festival, contudo os militares ali presentes, entenderam a mensagem do artista e o viés ideológico do Tropicalismo. Além desse momento, o grupo “os Mutantes” grava seu primeiro LP, intitulado “os Mutantes” (1968), que potencializou a dobradinha rock+ MPB = escracho, com a canção “2001” (1968) e “Banho de Lua”, esta última já popularizada por Celly Campelo dez anos antes.

A canção tornou-se também um ato político, pois a forma de dizer e o conteúdo tinham contornos ideológicos definidos e achava ecos na população que fazia forte presença nos festivais de música, organizados pela Rede Record de televisão. Nos anos que viriam, o cenário musical brasileiro ganharia novos rumos com a chegada do rock na esfera musical. O rock achou apoio no Tropicalismo brasileiro, quando este atrelou às suas composições a guitarra elétrica. Tal ação marcara de vez um novo momento de construção musical no país. Havia aqueles que viam nesse novo estilo musical, uma forma mais forte e revolucionária, outros mais uma continuidade do domínio americano nas expressões musicais.

A canção “Domingo no parque” de Gilberto Gil, ao perder o voto de Sergio Cabral, no festival de Música Brasileira de 1967, não ganha naquele ano. Cabral não via com bons olhos o uso da guitarra elétrica usada por Gil para expor a canção no festival. “Confesso que no festival de 1967, deixei de votar na música “Domingo no parque”, por puro preconceito, por que Gilberto Gil cantava acompanhado pela guitarra elétrica”. Ao que se nota que o uso da guitarra elétrica, incorporação advinda do rock que ganhava terreno em terras brasileiras, não era aceita por muitos intelectuais da esfera musical da época. Assim como para Tinhorão e outros intelectuais, essas influências estrangeiras à gênese da

música brasileira atendiam à indústria musical, criavam uma estética que fugia à proposta de nacionalidade, de “cultura popular” e voltava o fazer canção para os anseios do mercado musical. Contudo, Caetano Veloso ressaltava que a riqueza da música brasileira estava justamente na fusão de diversos estilos, pensamento que mais tarde justificou a ascensão do Tropicalismo.

### **1.2A canção engajada (canção protesto)**

A postura antropofágica de Caetano e Gil acirram os debates sobre os novos rumos da música brasileira, ambos com posturas musicais que incorporavam novas formas de se fazer a canção, alavancaram a música modernista antropofágica – aquela que se servia de todos os estilos, principalmente daquilo que vinha da “América”, para produzir a sua própria versão musical, e propunham o aglutinamento total de tudo que pudesse contribuir para dar novos ares à produção musical do país. Essa aglutinação foi convertida em um disco intitulado “Tropicália ou Panis et Circensis” de 1968, no qual Gal Costa, Tom Zé, Caetano Veloso, Gil, Nara Leão e os Mutantes propuseram bem mais que uma nova forma de se fazer música, era um estilo comportamental de experimentar o novo, um manifesto musical brasileiro.

Acerca dos Tropicalistas, Tatit 2004, (p.84 e 85) nos diz que: canções como “Baby” ou “Objeto Não identificado”, de Caetano Veloso, lançadas no auge do movimento ilustram bem a nova adoção tropicalista. Ao que se entende que nesse momento do país a canção é tomada por todos como um objeto de promoção e registro de uma consciência política, cultural daqueles que participavam dos festivais e dos programas de televisão.

Segundo Tatit (2004, p.83), a música brasileira serviu para conscientizar a massa, tendo como porta-voz *mor* o compositor e músico Geraldo Vandré produzindo a “canção de protesto”, de conduta exclusivista em relação ao fazer canção para determinado fim, ele e os representantes do segmento protesto acreditavam adentrar nos espaços musicais por meio de uma ala revolucionária, seria de grande importância para o país. Frente à instituição do AI-5, a música



brasileira emerge no engajamento político. O peso semântico deixa o plano amoroso e converte ao plano ideológico, que segundo Tatit, (2004, p.102) “o posicionamento ideológico compreendia a reabilitação dos valores regionais, a denúncia de injustiças sociais e o anúncio de uma revolução eminente inevitável”.

Portanto, a canção brasileira era a arma perfeita contra o “cala-boca” que foi implantado no Brasil. A essa altura muitos artistas radicais se viam como representantes brasileiros de uma militância político-musical em virtude do endurecimento político imposto pelo regime militar e pelos protestos de forças da sociedade civil, especialmente pelo movimento estudantil que invadia as ruas das cidades. Com isso, Geraldo Vandré realiza um momento histórico ao compor a canção “Para não dizer que não falei das flores” de 1968, no 3º Festival de Música Brasileira, ficando em terceiro lugar perdendo para “Disparada” de Theo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues. Geraldo Vandré também participou juntamente com Vinícius de Moraes, Nara Leão, do Centro Popular de Cultura ligado à UNE (União Nacional dos estudantes).

Procurava-se propor a produção da expressão artística (teatro, filmes e música) que promovesse discussões políticas e um deslocamento de problemas individuais para pôr em foco as mazelas que assombravam a coletividade. Dessa forma, a figura do compositor passou a ter ainda mais importância nesse momento da história da produção artística do Brasil. Para Tinhorão (1998, p. 314) “o compositor se torna o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas das dificuldades com que se debate”. Nessa efervescência ideológica, a canção, fruto de uma consciência individual/coletiva é o melhor trunfo daqueles que desejavam um país menos singular e mais plural nas políticas de assistência à população.

A canção protesto se solidifica como instrumento de defesa e fala dos autores e de todos que se identificam com esse tipo de produção musical. Costa (2001, p. 181) reitera que “o protesto é a ação performativa vestida de conteúdo na letra das canções”. As canções de protesto invadiram os segmentos sociais com toda força ideológica depositada nelas. Construía um futuro possível no imaginário dos ouvintes. Com temas diversos chamavam à atenção não apenas dos excluídos sociais, tema de muitas canções, com também das autoridades que acompanhavam tudo com “olhos de lobos”. Winisk (1999) apud Costa 2001, p.

182 nos diz que: “odespertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continham, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular”.

As canções que traziam em seu contextos a menção de um mundo sem opressão eram bem mais assimiladas pelos ouvintes, que nesse momento da história do Brasil alimentavam em seus imaginários um país sem a sombra da ditadura ou mais propenso às angústias da coletividade. A canção “Viola Enluarada” (1967), De Paulo Sergio Valle e Marcos Valle, “...O mesmo pé que dança um samba / se é preciso vai à luta / Capoeira // Quem tem de noite a companheira / sabe que a paz é passageira / pra defendê-la, se levanta / e grita: eu vou! / Mão, violão, canção, espada / e viola enluarada / pelo campo e cidade // Porta-bandeira, capoeira /desfilando, vão cantando / liberdade...” expressa tal visão de um futuro tomado pela liberdade e composta pelas minorias.

A representação dos desejos e das vozes excluídas são os temas de muitas canções de protesto. O engajamento político nas canções demonstram a preocupação com o outro e como esse outro estava inserido no meio social. Costa, (2001, p. 184), pondera que “se pudermos associar substantivos ao etos do sujeito da canção de protesto, esses substantivos serão seguramente: firmeza, certeza, coragem, clareza, caráter, confiança, dignidade, responsabilidade”. Portanto, o sujeito protestante, evidencia os “sentimentos do mundo” do compositor que percebe a realidade de si e do outro, sente em si as dores de outrem e traduz todos esses sentimentos em um diálogo aberto, passível de interpretação e reinvenção.

Com essa incorporação de sentidos, o fazer canção é encarado com uma responsabilidade coletiva, o autor se abre à interferência das opiniões do público. Não é mais um fazer solitário de dores individuais, agora há uma mesclagem de sensações e a consciência de um se torna a de vários que concordam e deliberam em consonância e sobre aspecto da união consciente. Costa 2001, p. 185 pondera: “o sujeito se dispõe à formação ideológica (conscientização) pelo coletivo, preparando para ser ele mesmo um formador de consciência”.

Caetano Veloso cantou – “Eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento /...”, em 1968. Não era apenas o cantor mas

também o compositor que estava dizendo a todos sobre a responsabilidade social e política que os cancionistas tinham naquela época de revolução, no cenário lítero-musical do país. Ainda que tivessem um “sinal fechado” a voz e o braço tinham que continuar alimentando a fome de revolução das pessoas, nas quais as canções de protesto encontravam guarida.

Assim, a canção popular vai ganhando contornos de modernidade e divindade e uma excelência em relação à expressão da pluralidade de vozes tanto na parte das letras quanto nos sons que numa combinação genuinamente brasileira, traduziram o folclore e os sentimentos do povo brasileiro, haja vista as canções “Tropicália” (1968) de Caetano e Gil, “Domingo no parque” (1968) de Gilberto Gil, as quais trazem além de recortes das cenas do cotidiano, o uso da oralidade e um olhar autoral preocupado em falar de sua gente, evidenciando o engajamento político que impregnou a produção das canções da década de 1960.

Após a prisão de Gil e Caetano, o movimento tropicalista perde força, contudo a produção musical não se estagna, outros artistas passam a povoar o cenário musical. Milton Nascimento, integrante do Clube da Esquina, dá segmento às letras e sons voltados para a brasilidade recém-construída por artistas anteriores. Costa (2001, p. 200), reitera acerca das temáticas das letras das canções produzidas pelo Clube da Esquina e o posicionamento político:

Milton Nascimento contribuiu para a coesão musical e logística do grupo, os letristas do Clube da Esquina (Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Márcio Borges e Murilo Antunes) tiveram papel fundamental para a coesão discursiva e poética do grupo, especificando o sentido aberto das melodias, orientando-as no sentido de compor um ethos mineiro de amar, fazer protesto político e ecológico; de louvar sua terra e seu país; de exaltar e defender as minorias (os negros, os índios, as crianças, as mulheres); de cantar a fé, a esperança, a liberdade, em suma, os valores assumidos pelo grupo etc(COSTA, 2001, p.200)

Na canção “Ponta de Areia” (1975) de Milton Nascimento e Fernando Brant, o regionalismo e a nostalgia da infância traduzem o louvor à terra, lugar de acolhimento, que os compositores manifestavam. Já na canção “O que foi feito de devera (de vera)”, (1978), o compositor mostra a sua preocupação com o outro, na

retratação da vida dos trabalhadores esquecidos, da fé e liberdade. Costa (2001), ao tratar desse momento da produção musical, respectivamente sobre a projeção de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, no cenário da música, ressalta a presença da criança interior que habitava o homem adulto. Esta figura traduzia sua presença na voz de Milton Nascimento, pela “contraditória” segurança emocional, que desencadeava na produção poética um misto de saudade da infância com o engajamento social da vida adulta de Milton.

A construção trafega entre as lembranças de um passado com momentos ímpares, na vida de Milton Nascimento e de um presente enraizado na preocupação por dar visibilidade aos segmentos sociais esquecidos. Essa mistura entre passado e presente é notória se atentarmos para as canções “Bola de meia, bola de gude” (1988), Milton Nascimento e Fernando Brant, “As várias pontas de uma estrela” (1982), Milton Nascimento e Caetano Veloso.

As construções das letras e sons evocados nessas canções permitem enxergar o mundo interior dos compositores, a existência de uma consciência ora individual, ora coletiva e o louvor à terra natal. As canções que ecoaram na década de 1970 a 1990 permitiram a construção de um país tomado por uma consciência musical engajada com seu público, atenta às mudanças trazidas pelos de ares de modernidade que se instauravam nos grandes centros e também no campo, pois essas canções evidenciavam as distintas vozes, valores e sentimentos dos compositores e da sua gente.

### **1.3 “O BRock” brasileiro dos anos 80**

Os anos 80 também ficaram conhecidos como o momento da consolidação da modernidade da música popular. Com isso, vários estilos disputaram a preferência do público. Pós-punk, Heavy Metal, Rock, e a música eletrônica, foram alguns dos estilos que eclodiram naquela década. Aqui, no Brasil, esses estilos travaram batalhas pela atenção dos ouvintes. Imersa numa esfera ideológica, a população brasileira, aprendeu a refletir por meios das letras engajadas de compositores preocupados com a conjuntura política e social do país.

Assim como a música de protesto ganhou visibilidade nas décadas passadas, outros estilos musicais se mostram promissores, achando guarida no gosto popular. Um desses estilos foi o Rock, que para Dapieve (2015, p. 7) “O rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 80, superando décadas de desconfiança ideológica graças a sua participação na redemocratização do país”. É na praia do Arpoador, na cidade do Rio Janeiro, que se ergue uns dos primeiros espaços oficiais para a visibilidade do Rock brasileiro batizado mais tarde por Dapieve de BRock, em virtude da forma como as letras e as melodias foram produzidas pelo país. No início dos anos 80, o rock não era visto como um estilo que daria certo, pois estavam acostumado com o rock internacional.

Muitos o viam como um “febre passageira”. Uma das primeiras influências do rock brasileiro, segundo Dapieve (2015), veio pelas mãos do cinema internacional, mais precisamente com o filme “The Black BoardJungle”, de Richard Brooks em 1955. É com neste contexto de lançamento de filme americano, que o

Rock brasileiro é inaugurado com a composição de Miguel Gustavo, intitulada - “Rock androll em Copacabana”, interpretada por Cauby Peixoto, mito da Rádio Nacional, já nos anos 60.

Pouco a pouco as rádios brasileiras foram abrindo espaço para o mulatinho americano, termo usado por Dapieve, para classificar o rock estrangeiro em terras brasileiras.. OsIrmãos Campello (Sérgio e Célia- batizados artisticamente como Tony e Celly) protagonizaram os primeiros ensaios do rock brasileiro gravando um compacto com canções de Mário Gennari Filho. Essa primeira demonstração do rock brasileiro não produziu o sucesso esperado, sendo atropelado pelas composições americanas. Mais tarde Tony e Celly gravaram - “Boogie do bebê”, “Pertinho do mar” e “Banho de Lua”, “Lacinho cor de rosa”, e “Estúpido Cupido”, respectivamente, atingindo a aceitação esperada.

Com os sucessos dos irmãos Campello, novos ídolos surgiram da noite para o dia. Sergio Murilo, mais conhecido como o Elvis brasileiro, Ed Wilson, Demetrius e Ronaldo Cordovil, o Ronnie Cord, formavam a “Juventude Transviada”. Influenciados pela visibilidades dos irmãos Campello, outros grupos começaram a surgir na esfera musical em distintas partes do país.

Foi o caso de – The Fevers, The Pops, Renato & seus Blue Caps, The Clevers (os Incríveis), The Sputniks, esse último apresentou ao Brasil Erasmo Carlos e Tim Maia e por fim Roberto Carlos, emplacando nas paradas de sucesso com a canção “SplishSplash”, (1962) e consequentemente com Erasmo as músicas “Calhambeque” (1963) e “Festa de Arromba”. Dapieve (2015, p. 16) ao falar acerca desse momento do rock nacional reitera: “Nessa época o rock era conhecido como iê-iê-iê por conta de “Sheslovesyou” (“yeah, yeah, yeah...”) que os Beatles gravaram em 1963”.

Paralelamente, a Jovem Guarda procurou avançar sobre a geração regada pelos irmãos Campello, a fim de não cair no esquecimento, deixando de lado suas canções com letras ingênuas como a de “Biquínis de bolinha amarelinha” para falar da realidade urbana do Brasil. Nesse momento de construção das faces do rock brasileiro que passou pelas mãos de vários artistas, os quais fizeram do rock uma mola para alavancarem suas carreiras, a aceitação do rock como estilo duradouro ainda era questionada, já que o rock continuava disputando um lugar

especial no gosto popular, alcançado anteriormente pelas músicas de protesto e pelo samba.

Em meios a idas e voltas do festivais e da filosofia tropicalista o rock tem de fato sua oportunidade de grande representação com Os Mutantes, que potencializavam o Rock + MPB. A gravação de discos produzidos por Rita Lee, Arnaldo, Sérgio e Liminha, “A Divina Comédia ou Ando meio desligado” (1970), “Jardim Elétrico” (1971) e Mutantes e seus cometas no país do Baurets (1972), consolidam Os Mutantes como o primeiro grupo de rock brasileiro no sentido preciso da expressão.

Mas é Raul Seixas que sacode de fato os galhos do rock brasileiro, trazendo novos frutos em seu cesto. Raul desponta como uma grande promessa para o rock nacional colecionando de grandes hits como: “Gita”(1974), “Metamorfose Ambulante”, “Mosca na Sopa”, “Al Capone”, todas de 1974, do álbum *Krig-há, Bando!*.

Com esses sucessos Raul recebe o título de pai do proto-BRock, tomando como parceiro Paulo Coelho, o baiano conquista com a canção “Sociedade Alternativa” (1974), o apogeu de sua carreira. É interessante salientar que nos anos entre Os Mutantes e Raul Seixas, a sociedade brasileira aspirava por fuga da ditadura Militar.

As canções de Raul fomentavam a reflexão sobre misticismo e a vida desprendida de um autêntico hippie. Falava também contra a censura criticando aqueles que conduziam o país. A canção “Metamorfose” (1973), traz uma filosofia que vai de encontro às concepções ultrapassadas de se viver em convívio social. Já com “Tente outra vez”(1975), propôs uma reflexão sobre ser forte mediante aos problemas da vida.

Após esse momento, em que Raul Seixas estava no foco da esfera musical brasileira, surge a vez do grupo “Secos e Molhados” que incendiou o país com as canções - “Vira”, “Sangue Latino” e “El Rey”, todas do álbum Secos & Molhados de 1973. Nesse momento do cenário musical brasileiro, o rock perde seu folego, dando ares de cansaço, contudo não morreu, manteve-se como coadjuvante e para Dapieve (2015, p.22) “O BRock era aguardado como se aguardava um Messias”.

A salvação do estilo musical veio então como rebates falsos pelas canções de duas bandas – A Cor do Som e 14-Bis, sendo esse último se tornou uma banda com boa notoriedade no cenário musical brasileiro, emplacando sucessos como: “Perdidos em Abbey Road”, “Natural”, “Cinema de Faroeste”, todas do primeiro LP, 14-Bis de 1979. Todavia os outros dois discos da banda não tiveram o mesmo impacto que o primeiro disco, desfazendo as ilusões dos mais otimista – adeptos do rock.

O que muitos apreciadores do rock brasileiro chegaram à conclusão foi que o estilo musical que lançou grandes nomes no cenário da música brasileira estava por um triz, porém nem tudo estava perdido, pois como afirmou Dapieve (2015, p. 24), “Deste tronco jamais sairiam novos galhos. Curiosamente seria o equivalente nativo ao movimento punk que transformaria o BRock em *establishment*. Uma dessas ironias da História”. Portanto, o rock não morreria, antes tomaria um impulso influenciado pelo Punk e regressaria ao cenário musical.

Foi o punk que ressuscitou de fato o rock brasileiro pós Raul Seixas e encontrou em Júlio Barroso um fiel escudeiro. Júlio era jornalista e com um pé em New York e outro no Brasil, retoma o projeto do rock nacional com a Gang 90 e Absurdettes. A canção “Nosso Louco Amor” posta na trilha sonora da Novela da Globo, “Louco Amor”, rendeu ao grupo um sucesso comercial visível. Mas a morte de Júlio tornara as coisas para a Gang 90 difíceis. Entretanto, o jornalista ganhou reconhecimento quando sua irmã lança uma biografia póstuma – *A vida sexual do selvagem* - consagrando o irmão como um grande visionário, aquele que captou a onda permanente do BRock.

Segundo Dapieve, (2015, p. 83), Em 28 de novembro de 1982, no Sesc Pompeia em São Paulo, aproximadamente 3 mil pessoas foram assistir aos shows das bandas de estilo punk, as bandas - Olho Seco, Ulster, Cólera, Extermínio que tocaram no festival conhecido como “o começo do fim do mundo”. Já no Rio o movimento punk era um fenômeno de periferia e bandas animadas pela aceitação do movimento em São Paulo, participaram da 1º Festival Punk do Rio-São Paulo, no Circo Voador, em 26 de Março de 1983.

Estiveram presentes nessa noite - Cólera, Psycose, Coquetel Molotov, Ratos de Porão e da zona sul do Rio - Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens. Nessa perspectiva de reiniciação do Rock à luz do punk, surge



então no Rio de Janeiro o grupo Acidente. Músicas como “Sua mãe morreu” e “Assassinato de Trotsky” denunciavam a ligação entre o rock iniciado antes dos anos 80 e o rock posterior.

Quando o grupo Acidente lança seu primeiro LP, “Guerra Civil”, no final de 1981, recebe duras críticas da mídia que não aceitou a forma subversiva das letras das canções. Contudo, a jornalista Ana Maria Bahiana, imaginando o que se passava no pensamento dos integrantes, escreveu sobre o disco na *Som Três*, de janeiro de 1982: “Olha foda-se a MPB, nós gostamos mesmo é de rock’ n’ roll, só ouvimos isso a vida toda, então é isso que sabemos e queremos fazer”.

Com isso, se percebe que o rock desse momento histórico, não se alinha mais ao ideário da MPB como fizeram Os Mutantes na década de 60, antes constrói sua forma singular de expressão ideológica, ficando conhecido como o rock progressivo, que procurou conquistar seu espaço trazendo uma nova onda para os adeptos do rock punk. Contemporâneo à Banda Acidente que lançou mais 4 discos após a boa recepção do primeiro LP, outros grupos embarcaram na onda e produziram suas canções. Bandas como “Sangue da Cidade” (hard rock), Bacamarte e João Penca e Miquinhos Amestrados, que faziam versões mais “esculhambadas” de velhas canções, alcançaram boa popularidade entre os adeptos do rock.

Nessa altura o Rock brasileiro ganhou mais fôlego nas mãos das novas bandas e cantores solos, apaixonados pela “new wave”. Mas é com Leo Jaime e Eduardo Dusek, estourando as paradas de sucesso com a canção “Rock da cachorra”, que trazia como apelo “troque seu cachorro por uma criança pobre”, que o rock apresentaria continuidade.

O sucesso do goiano chamou atenção de gravadoras. A CBS o convidou para gravar seu primeiro LP, “Phoda C”, com a premonitória “Aids” (Não vai adiantar botar band-aids”). Dapieve (2015) enfatiza a participação de Leo Jaime e outros grupos no começo dos anos 80. O autor reitera acerca dos sucessos das canções “Telma eu não sou gay” (1983) destacada por João Penca & Seus Miquinhos Amestrados com a versão “Tell me once again” e “Além da Alienação”, o 2º álbum de João Penca e seus Miquinhos Amestrados.

Que produziam discussões sobre valores acerca de gênero e heroísmo, com as canção “Homem de saia” (1988), além do velho tema, o amor.

A produção do rock brasileiro se delimitava, neste momento, entre Brasília, Rio e São Paulo, no caso desse último, ainda no início dos anos 80, a esfera era mais pós-punk. Além da Gang 90, surgiram grupos como – Verminose, Voluntários da Pátria, Agentes, Azul 29 e Ira. No festival - Os Heróis do Rock, realizado no Ginásio do Palmeiras, em 26 de dezembro de 1981, ocorreu um grande encontro entre as bandas velhas e novas do rock brasileiro, que juntas expunham anos-luz de distância estética sem preconceitos.

A rádio Fluminense entra no ar em 1º de março de 1982, e, por meio dela, os ouvintes mais fiéis puderam escutar demos de bandas como Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquíni Cavadão, todas iniciantes, reunindo um público fiel, e nesse momento de surgimento de tantas bandas com sons distintos que o rock se racionaliza, tornando-se, enfim, o BRock.

O que era então esse tal de BRock? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: do-it-yourself, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaroides urbanos, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização (DAPIEVE, 2015, p.18)

Assim era o BRock, um rock que não se preocupava apenas com o som, antes trazia consigo os recortes da vida de muitos artistas. Era a nova onda que se instalou de vez no Brasil dos anos 80. Era o som daqueles que viviam intensamente seus altos e baixos. E mesmo reconhecido como movimento anglo-americano, suas canções eram tipicamente brasileiras, tratavam da realidade sem máscaras. Foi a era do “faça você mesmo”. Cante a vida urbana. A vida na “selva de pedra”. O BRock cresceu no processo de reabertura de democracia, na saída de um regime de censura floresceu e alcançou respeito e adeptos fervorosos.

Segundo Dapieve (2015, p.37) “O BRock chegaria sim, mas não como um desdobramento natural do melhor grupo dos anos 70. Chegaria pelas mãos de uma banda menor: Ritchie, Lulu Santos e Lobão”, integrantes do Vímana(1974). A banda se formara à sombra dos Mutantes. O BRock permitiu

que diversas bandas e cantores surgissem, pois o momento era propício para se lançar na esfera musical, ou melhor, no reduto “roquenrôu” Rio/São Paulo.

Após a dissolução da banda Vímana, seus integrantes procuraram construir suas carreiras solos. Ritchie, Lobão e Lulu, cada um a seu tempo, deixaram marcas profundas no cenário da música. Canções como “Menina Veneno”, “Essa noite, não” e “Um certo Alguém”, foram grandes sucessos, tornando-se hinos de seus tempos. Paralelamente ao sucesso dos ex-Vímana, a banda Barão Vermelho ensaiava seus primeiros passos no cenário musical. Como toda banda iniciante, não é reconhecida pelo público de imediato, ainda que os mais críticos assinalassem o poder do som do Barão Vermelho, as rádios que lançavam os novos sons, não percebiam nada de novo no som do grupo.

Mas é com auxílio da MPB, mais precisamente por Caetano Veloso, que a banda ganha notoriedade. Caetano, num show no Canecão, elogia e canta uma das músicas escrita por Cazuza, é a partir daí, segundo Dapieve (2015), que o grupo Barão Vermelho passa ser visto como uma banda promissora no segmento do rock e na música nacional. Conforme Dapieve (2015), além de Cazuza, Ney Mato Grosso também vai ao encontro de Cazuza em busca da canção “Pro dia nascer feliz” (1983), do segundo disco do Barão, e na voz de Ney a canção estourou nas rádios, dando ainda mais visibilidade ao grupo.

Já em 1984, a banda foi convidada para fazer parte da trilha sonora de um filme com a canção “Bete Balanço” (1984). A letra era emblemática e atraiu mais de 1,4 milhão de pessoas aos cinemas. No terceiro LP da banda, Maior abandonado, a banda se consolida no cenário do rock nacional. E é com as bandas – Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Titãs, Lobão e os Ronaldos, Brylho e Metralhatxeca, Celso Blues Boy, que o BRock deixa de ser de fato um estilo passageiro, para ser um aglutinador de massas, reitera Dapieve (2015, p. 72).

Após esse estrondoso sucesso a banda resistiria até o 4º álbum. Desentendimentos internos e excesso de álcool por parte de um dos integrantes, selaram o racha da banda, culminando com a saída de Cazuza, que a essa altura já pensava em fazer músicas autorais que lhe permitissem empregar mais interpretação particular, sem vinculações ao estilo que a banda propunha em seus álbuns anteriores. Para Cazuza era hora de buscar a própria carreira, a busca de

um reencontro com sua formação musical, o que lhe permitiu emplacar grandes sucessos, contudo o cantor fora acometido pela doença, que ele mesmo chamava de “maldita”, a AIDS, que o vitimou cinco anos depois de sua saída do Barão Vermelho, entretanto, o cantor se eternizou com os versos “por que o meu canto é o que me mantém vivo”.

É de fundamental importância salientar que as músicas produzidas por Cazuza, Frejat e Arnaldo Brandão, traziam uma carga de crítica e desencanto com o mundo e a vida. A canção “Ideologia” (1988) e “O Tempo Não Pára” (1988), trazem certa dose desencanto com a realidade que ele presenciava. E não apenas um olhar de crítica agudo, mas também um gosto pela vida em seus últimos anos de existência, no disco gravado ao vivo no Canecão, no rio de Janeiro em 1988. Em uma entrevista a Marília Gabriela, no programa Cara a Cara (1988), disse que no tempo que o Barão Vermelho estava no palco era uma espécie de catarse, uma mistura de sentimentos, após a saída da banda, o palco se torna um lugar santo, em que o artista deveria ter respeito e ponderação sempre que possível.

Não muito diferente de Cazuza, os Paralamas do Sucesso entram para um das grandes bandas que marcaram o rock brasileiro, ou melhor o BRock. Com as canções “Vital e sua moto”, “Patrulha noturna”, “Encruzilhada Agrícola” e “Solidariedade não” foram canções que projetaram a banda no cenário do rock nacional. A banda teve uma de suas músicas censurada a “Solidariedade Não” (1983), por fazer uma crítica ao golpe militar dado por Jaruzelski, na Polônia.

Além da crítica ao golpe militar, as canções traziam um ar de sentimentalismo. As canções “Meu erro”, “Mensagens de Amor”, “Fui eu “, eram dor de cotovelo puro, reitera Dapieve (2015, p.84). Todas essas canções fizeram parte do 1º LP dos Paralamas de 1983. Já em 1985, quando o Rock Rio desembarcou no Rio, a banda decidiu encarar de cara limpa, dezenas de milhares de pessoas, nos dias 13 e 16 de Janeiro, após o show, o grupo saíria aclamado pelo público, era um momento de glória para os Paralamas do sucesso. A alegria dos integrantes era tão visível que Herbert, um dos integrantes da banda declarou: “Há três anos esse espetáculo seria impossível. Hoje esse sonho é real graças aos grupos brasileiros que divulgaram o rock. Dedicamos este show a Lobão e os

Ronaldos, Ultraje a Rigor, Magazine e aos Titãs”, sendo ovacionado pela multidão presente.

Em agosto de 1982 se apresentava pela primeira vez um octeto formado por Marcelo Fromer, Tony Belloto, Paulo Miklos, Branco Mello, Nando Reis, Arnaldo Antunes, Ciro Pessoa e Sérgio Britto, mais conhecido na época como nome de Titãs do Iê-Iê. A princípio os integrantes não simpatizavam por serem taxados como um grupo de rock, é o que nos orienta Artur Dapieve 2015, em seu Livro BRock – o rock brasileiro dos anos 80. “Nunca vi o rock nacional como um movimento. Sempre vi como uma possibilidade de coisas diferentes se manifestarem na área que a gente chama de “rock’n’roll”, lembra Arnaldo Antunes em entrevista a Dapieve.

A produção do Titãs, nesse momento, passou pela “parodização” de canções já eternizadas como as de Noel Rosa, Roberto Carlos, Paul McCartney, Odair José, revelando que o grupo mantinha um contato com músicas forjadas em momentos inesquecíveis da música brasileira, além do poema de Torquato Neto, “Go Back”, foram instrumentos de inspiração para a banda. As canções “Sonífera Ilha”, “Marvin”, foram sucessos que permitiram que o Titãs se estabelecesse como um banda promissora no cenário do rock brasileiro. Com lançamento do segundo LP, “Televisão” a banda confirma sua ascensão no cenário musical do rock. As músicas traziam reflexão sobre a existência e a vida urbana das pessoas como também questões políticas e sociais.

Mesmo com todo sucesso o grupo queria mudar a estética das canções, torná-las mais densas, no sentido do som, (baixo, bateria, guitarra, voz) aproximando-se mais do punk. Logo, nasce o terceiro LP chamado “Cabeça Dinossauro” (1986). Charles Gavin em entrevista declarou que: “queríamos fazer um som diferente foi então que vieram as canções do Cabeça Dinossauro, o disco veio a casar com o momento político e social do país”.

Nesse LP as canções da banda trazem um estética musical mais densa, aproximando-se do punk rock, e as letras das músicas podem ser consideradas como gritos sociais, pois analisam a conduta do trabalhador e sua existência na sociedade, bem como o poder do Estado em “controlar” ou medir as ações desse

trabalhador. Além de usar a expressão oral nas letras a fim de causar um ambiente por vezes bestial, por vezes urbano. Esses registro ora da oralidade, ora do ambiente urbano são percebidos ao se analisar as canções “Homens Primatas”, “AA UU”, “Bichos Escrotos”.

No LP, “*Titãs*”, a canção “Pule”(1984), mostra-se atemporal, pois em seu contexto traz um temática conhecida como mal do século XXI, o suicídio como consequência da depressão profunda, à época, a canção chamou bastante atenção pela letra que trazia uma alusão ao suicídio, é o que nos conta Dapieve, (2015, p.94).

Ainda no mesmo LP, a canção “Querem meu sangue” (1984), faz uma reflexãooexistencial. A letra emoldura a reflexão subjetiva de quem sofreu um espécie de repressão. Dapieve chama a canção de “covers”, já que a canção apresenta um contexto semelhante a uma situação vivida por Jimmy Cliff no filme, “The Harderthey come”(1972), no qual este interpretava um rapaz do interior, que queria ser cantor, contudo o personagem presencia a repressão ao *rastafarianismo* – movimento filosófico religioso da década de 20, que pregava o retorno dos negros à África -,a canção incita o pensamento filosófico ao ato de resistir, enfatizando a resistência contra um poder político autoritário.

Todas as temáticas sociais percebidas nas canções permitem entender em primeira instância a força que a música tinha em ajuntar pessoas de todas classes sociais. Levando-as a cantar em única voz, nos shows das bandas, a mesma ideologia numa ação voluntária e idealizada para sancionar as verdades que eram postas nas letras das canções. Em segunda instancia, a aguda crítica e tratamento de assuntos ora tabus para a época de composição, bem como as linhas de pensamentos e estilos musicais, nos quais as bandas se ancoravam para manter e atrair seu público alvo, e consequentemente a crítica, as rádios, as gravadoras.

Não se cantava apenas o amor ou músicas mais intimistas, ainda que vez ou outra essas temáticas viessem a florescer aqui ou ali, em uma ou outra banda, ou ainda cantores em carreiras solo. O grupo Legião Urbana que também trouxe uma som voltado para questões da cidade, dos cidadãos das cidades, ousou falar sobre o índio, a vida simples, e o amor como “fogo que arde sem se ver”, sobre a política do país, mais especificamente dos grandes “ratos de Brasília”, aqueles que Cazuzza chamara de inimigos.Não apenas as bandas citadas neste trabalho, muitas outras

também engrossaram o mingau do rock dos anos 80, fazendo do BRock um grande movimento, a “new wave”, de músicos e cantores afinados com os seus propósitos, antenados com as questões sociais do país, sem deixar de lado a excelência musical que o rock sempre requereu daqueles que se valiam dele para se fazerem visíveis no cenário da música. Para Renato Russo o BRock era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”.

## **CAPÍTULO 2 - A CANÇÃO COMO GÊNERO DISCURSIVO**

A maneira como cada gênero seleciona os elementos da realidade e a profundidade com que os trata constituem o seu conteúdo temático, elemento indissolivelmente ligado ao estilo e à forma composicional na constituição do gênero (CARRETA, 2013, p. 23)

Os gêneros discursivos apresentam uma gama de elementos identificáveis nas estâncias discursivas, lexicais e sonoras. Assim os gêneros discursivos obedecem formas particulares que abarcam a realidade exterior (o social) a fim de que o discernimento humano possa apreender tópicos/referências da sociedade. Como afirma Caretta (2013), há uma seleção de elementos reais a fim de que se produza no interior dos gêneros os conteúdos temáticos os quais se tornam partes constituintes deles.

A situação de comunicação e a tomada de aspectos da realidade entrelaçam-se e produzem a maneira como cada gênero referenda a vida dos atores sociais. O enunciado, elemento de atualização do gênero, carrega em si muito mais que combinação das palavras. É adequado então dizer que a linguagem é esse artifício da ação humana que objetiva a interação dialógica que se enraíza nos enunciados elaborados por normas institucionalizadas.

A consciência humana compreende a realidade por meio da linguagem, logo a linguagem carece de enunciados elaborados, que por sua vez atendem às convenções de produção de linguagem. Cada tipo de linguagem seja visual, sonora, gestual ou escrita está amparada por normas de produção.

O gênero pode ser analisado em termos de materialidade linguística, quanto a situação, os participantes, as finalidades, a organização estrutural interna, o tom, os elementos verbais e não verbais e as formas de interação e de interpretação que caracterizam e regulam uma classe de eventos (BAKHTIN, 2005, p. 262)

Se a canção pode ser tomada como gênero discursivo, ela pretende cumprir um papel pré-determinado: o de produzir a interação entre os produtores e receptores. Não raro, a canção se tornou um instrumento poderoso para “xerografar” a realidade. Trazendo em seus constituintes uma direção enviesada, uma referenciação particular, uma consciência humana que busca por dialogismo, a conexão social a fim de que se valide aquilo que pelo gênero discursivo é recortado, levando o interlocutor a compor, ler, validar, refletir e penetrar no mundo real. Todo gênero discursivo pretende prover um fomento à reflexão sobre determinada situação, produzindo processos de percepção do outro, os quais são crivados pela *alteridade, assimilabilidade, relevância e , aperceptibilidade* é o que nos conceitua Caretta (2013, p.25). A canção não é produzida de forma isolada ou nasce do nada, ao contrário, ela é gerada por meios das relações do enunciadador com a realidade, bem como seu discurso. Para Caretta (2013, p.97), o discurso da canção, assim como seu enunciado, não se constitui isoladamente.

Isso quer dizer que em sua constituição a canção é dependente das relações interdialógicas que por vezes ocorrem na comunicação social. Ou ainda, a canção tem seu conteúdo forjado por situações discursivas, ideológicas, subjetivas,



políticas, científicas, a saber, as experiências desfrutadas pelo enunciador. Para Caretta (2013, p. 96), o discurso da canção constitui-se pelo princípio do intradiálogo quando um enunciado-canção relaciona-se com um outro por meio da interdiscursividade e da intertextualidade.

Essa concepção dialógica é de fácil exemplificação quando se observa os estilos musicais entre as canções dos grupos Titãs e Ira! ,uma vez que tais grupos mantêm uma relação intradiológica por meio dos estilos das canções de ambos, a saber o rock. Além do estilo, algumas canções desses grupos mantêm uma relação intradiológica por meio da ideologia e crítica social, pois certas canções produzidas por eles, em momentos correlatos, podem ser classificadas como canções de protesto.

Conforme acentua Costa (2001, p.181),“Aparentemente, o movimento da canção de protesto tem como tônica o conteúdo das letras das canções. Na verdade, é a ação performativa da canção (o protesto) que é acentuada”. A ação protesto incutida na canção denota a tomada de consciência, do enunciador da canção, o qual se vale das vozes de outros para produzir a voz consciente ou como referenda Tinhorão (1998,p.314) “o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com o que se debate”.

Assim, as canções além do dialogismo, elemento constitutivo da sua produção, revela-nos a existência da interdiscursividade, ao buscar em outras esferas as vozes para seu conteúdo, promovendo um diálogo entre essas esferas por meio da produção de enunciados repletos de, ironia, crítica social e ideologias, expressões populares etc. Esses elementos podem ser classificados como um condensamento da consciência coletiva, os quais postos na canção refletem os desejos de liberdade e de luta contra a censura, advindos da população, e conseqüentemente, aludem para as relações interdiscursivas, que segundo Costa (2001, p. 48),

Assim, quando uma determinada formação discursiva faz uso de expressões populares, quando utiliza termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas discursivos de outras

práticas discursivas, temos **relações interdiscursivas** ou **interdiscursividade**.

Tais relações discursivas caracterizam aquilo que AuthierRevuz(1990) chama de “heterogeneidade mostrada”, cuja existência percebida nos enunciados informa dados sobre o sujeito, ou melhor, o enunciador e como este manipula esses elementos para guiar o olhar ou a reflexão sobre o outro. Se pensarmos a canção como um gênero discursivo complexo ou “secundário” - aquele que Bakhtin (2016, p.15), diz que surge nas condições de convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado -, ela, a canção, traz uma relação recíproca entre linguagem e ideologia. Logo, a canção pode ser classificada como um gênero discursivo possuidor de um correia de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem.

Marcuschi (2002) evidencia que “já se tornou comum a ideia de que nossas atividades linguísticas se dão por textos realizados em algum gênero discursivo”. Assim, as inscrições do cotidiano, da fala do outro, a ação ideológica, que são arranjadas no interior da canção, permitem entender que numa interação verbal, esses elementos assumem papéis e funções demarcadas pelo enunciador, para projetar uma prática persuasiva, cujo objetivo principal envolver o outro.

Como um instrumento de poder, a canção serve ao discurso ideológico, compilando em seu interior os sentidos inteligíveis, responsáveis pelo entendimento e percepção de elementos linguísticos dotados de áurea ideológica. É o estudo da construção das ideias que permite desvendar as intenções de quem dotou de intencionalidade as palavras, tornando uma simples construção enunciativa em arma de fogo contra as debilidades do mundo exterior à canção.

Se a canção pode ser um artifício de combate, ela também pode ser vista como instrumento que produz a alteridade. Esta por sua vez será designada por um fragmento arrolado na canção de forma proposital, constituindo um dos tantos elementos da heterogeneidade mostrada que AuthierRevuz (1999) discute.

Outros pontos interessantes podem ser tomados como elementos de estudo, na relação canção e interação verbal. Segundo Costa (2001), as inter-

relações discursivas podem ser construídas ou moldadas por mecanismos intertextuais mecanizados, que fecundam as relações interdiscursivas, os quais podem ser detectados uma vez que se toma a canção como alvo de estudo no campo dos gêneros discursivos. O autor esquematiza os mecanismos como: “captação”, “subversão”, “alusão”, “referenciação interdiscursiva”. Sendo:

A captação - cenografias validadas pertencentes a outras práticas discursivas; Subversão – quando os textos podem incorporar parodicamente etos, cenários validados, códigos de linguagem etc.; alusão - é uma maneira engenhosa de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo, utilizando-se de recursos como o jogo de palavras, a implicação e o disfarce, dentre outros. E por fim, a referenciação - quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso(COSTA, 2001, p.50)

Esses mecanismos apontados por Costa são formas de como, na interdiscursividade, a prática discursiva do enunciador pode ser construída e ao mesmo tempo refratada. Ressalta-se que tais mecanismos emolduram o discurso do enunciador, com o qual ele se insere ou promove uma interação verbal. As ponderações de Costa (2001) se alinham às de Revuz (1999) em relação às maneiras de se conceber as práticas discursivas que reafirmam a existência da “complexidade enunciativa”.

Para Bakhtin (2016, p.52), “o gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma típica do enunciado”. Portanto, a canção como gênero discursivo evidencia um tipo específico de enunciação que posta numa cenografia, termo cunhado por Maingueneau (2013), que tem por conceito a situação de enunciação que envolve receptor, executa o papel que lhe é dado pelo enunciador. E pode responder as situações específicas de comunicação, visto que seu conteúdo, elemento interior a enunciação é usado para legitimar a voz e por vezes o ethos do enunciador.

Se os gêneros, segundo Bakhtin (2016), podem corresponder a situações típicas da comunicação discursiva e trazem como constituinte os significados das palavras que já mantiveram um contato com a realidade, é porque o enunciador, no exercício da construção do enunciado, toma como seu o resultado da interação das

esferas discursivas, a saber o discurso valorado. Valorado, pois nele se encontram valores sociais e linguísticos intrínsecos aos seus elementos. O trecho da canção “Polícia” (1986), dos Titãs pode exemplificar esta afirmação. Observemos:

Polícia! para quem precisa,  
Polícia! para quem precisa de polícia  
Polícia! para quem precisa,  
Polícia! para quem precisa de polícia.

Toda a vez que a palavra “polícia” é dita na canção, em particular no coro, a entoação representa o ato de fala do cotidiano de uma contingência policial no exercício de seu dever, ou seja, há uma retratação fiel da abordagem policial que utiliza a palavra de jeito específico e de forma típica à linguagem policial, que é sempre usada em uma situação típica, a da abordagem policial. O enunciador, neste caso, usa no âmbito lexicográfico a interjeição para chamar a atenção do coenunciador e para demarcar o uso do discurso tomado por ele nesta situação de comunicação.

Bakhtin (2016, p. 52), nos alerta que costumamos tirar as palavras de outros enunciados e antes de tudo de enunciados congêneres aos nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo selecionamos a palavra segundo a sua especificação de gênero. É o caso da palavra analisada, ela foi retirada de uma enunciação com sua estrutura lexicográfica e linguística, e posta em uma outra situação de comunicação com mais carga ideológica. Assim, a canção como gênero discursivo, é mais quem instrumento de protesto, ou crítica social, ela se configura nessa situação comunicativa, como um elemento chave para interação verbal, dotada de palavras valoradas e tomada, por vezes, de assalto por enunciadores, pondo-as nas interações discursivas, para legitimar seu discurso.

Como em qualquer gênero discursivo, o enunciado é uma unidade que permite a fruição da leitura e o despertar da consciência. Bakhtin (2016, p.57),

afirma que “os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos, uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros”. Esse reflexo entre os enunciados pode ser percebido por meio da comparação entre letras das canções.

Na esfera musical é uma prática bastante comum que os enunciados das canções se correspondam por meio do estilo, composição, poética, ideologia ou conteúdo. As canções mantêm um dialogismo entre si ou com conceitos de outras esferas sociais. Como ecos dialógicos essa “polifonia” arquiteta as relações interdiscursivas, e por vezes as evidenciam, demonstrando a existência de uma consciência coletiva enraizada por distintos discursos na arena da linguagem. Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade a esfera de comunicação discursiva, é o que reitera Bakhtin (2016, p. 57). Portanto, os enunciados devem ser visto como uma resposta ao que já foi dito ou às situações já vividas. E por isso, podem ser observados como aglutinadores da voz do outro, que numa ação antropofágica, absorvem aquilo que lhe é exterior. Observemos o enunciado da canção “Homem invisível no mundo invisível” (2014) de Vanessa da Mata.

Vejo o mundo inteiro  
 Numa espécie tosca de carrossel  
 Cada lugar um bicho  
 Corrida maluca para pagar o aluguel  
 Nesse consumismo  
 Plastificado o rosto, amor, religião  
 Carregando status  
 Num mundo invisível angustiado cidadão  
 Parem esse mundo, que eu quero descer  
 Tudo é dinheiro, o amor pra onde vai?  
 Quero um abraço dos meus bons amigos  
 Pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro  
 Mestre luz saúde e proteção  
 Seus pensamentos são a sua condição  
 Se você não acredita no mundo invisível  
 Como é que explica se te toca a minha voz

### Se a minha voz te toca? (...)

Nesse trecho da canção a consciência individual do enunciador se mescla à consciência coletiva, para produzir uma reflexão sobre o estado dos atores sociais e suas vivências. Se por um lado o discurso do enunciador faz uma crítica ao modo de vida do sujeito, o ambiente que trafega esse sujeito e as ideologias vigentes nos âmbitos sociais que aquele circula, essa crítica encontra ecos no interior do outro, o coenunciador, que ao tomar consciência dos sentidos empregados no enunciado, se auto examina, bem como sua realidade.

Por outro lado, o discurso do enunciador da canção busca a materialização deste discurso, usando palavras e conceitos-chaves, que não foram produzidos por ele, antes, tais conceitos, povoam as esferas sociais, a saber, o consenso social, a linguística e a filosofia, para então construir o discurso ideológico. Logo, esse discurso ideológico mantém uma relação interdiscursiva entre ele e os outros discursos, bem como entre os discursos utilizados pelo enunciador. E é em virtude dessa relação que o enunciador lança mão dos sentidos, arranjados no enunciado da canção de forma valorada.

Ainda no verso: “Se você não acredita no mundo invisível/ como é que explica se te toca a minha voz/ se a minha voz te toca?”. O enunciador põe de forma implícita a ideia de que é o discurso dele é o instrumento que “toca” no outro, pois o discurso, sendo algo não palpável, abstrato, se materializa ao provocar reflexão e a análise de si. O que segundo Bakhtin (2016, p. 58), “a expressão do enunciado em maior ou menor grau, responde, isto é, exprime a relação do falante com os enunciados do outro”. Com o exposto, salienta-se que a canção, ou as canções, se forem analisadas como gêneros discursivos, são capazes de produzir uma gama de reflexões sobre o uso dela nas interações verbais e estudos de ordem filosófica, linguística, lexicais, sociológicas, todas heterogêneas, mas se usadas de maneira particular, são capazes de produzir saberes precisos, os quais fomentam as linhas de investigação.

Caretta (2013, p.23) reitera que “os gêneros desempenham papel importantíssimo na apreensão do real, pois através deles o homem organiza, compreende e comenta seu mundo”. É exatamente o que o enunciador está realizando com a canção exposta. Há um comentário sobre a realidade apreendida,

uma realidade que leva o enunciador a penetrar no consciente de outrem, e engendrar neste um questionamento filosófico sobre as relações humanas. O enunciador torna-se um analista das relações interpessoais, ao se debruçar com afinco sobre o comportamento deste ou daquele ser. Tendo como um grande aliado a canção que é sua arma na arena da linguagem.

Por fim, ter a canção, ou melhor o gênero discursivo canção, pode acarretar certos privilégios àquele que da canção se vale, tendo a sua mercê os elementos que constituem a canção. Tais elementos como (palavras, entoação, ironia, sentidos etc.), dão ao enunciador condições de produção do pensamento ideológico. Esses instrumentos constroem, quando bem arranjado, um ambiente propício à persuasão e projeção do ethos e propõem ao coenunciador uma parceria, uma relação dialógica, nas situações de comunicação.

### **CAPÍTULO 3 –O DISCURSO CITADO E O ETHOS DISCURSIVO**

Para promover um entendimento teórico sobre discurso citado iremos usar as contribuições de Bakhtin que traz em recorte particular a ideia sobre este discurso e tudo que o envolve na arena da linguagem para apresentar ao leitor futuro como esse tipo de discurso se apresenta na interação discursiva, bem como seus efeitos. Não muito diferente de Bakhtin, Maingueneau discorre sobre o discurso citado, com uma nomenclatura diferente, conhecido como discurso “indireto”. Assim ambos teóricos nos darão olhares agudos de análise para a decodificação das características do discurso citado. Com este discurso o *enunciador citante* traz à interação verbal o conteúdo do pensamento, pois não são as palavras exatas de quem as proferiu em situação anterior ao momento da situação presente. Segundo Maingueneau (2013, p.192) no discurso indireto há apenas uma situação de enunciação, na qual as pessoas e os gestos dêiticos espaço temporais são reconhecidos, com efeito em relação ao discurso que o cita, mostrando a presença do discurso citado como um dos elementos da conversação, acrescentando, validando ou expondo um outro enunciador na interação verbal.

Sendo a canção um veículo de informações que proporciona a interação entre emissor e interlocutor/enunciador e coenunciador no âmbito da linguagem, o midium, segundo Maingueneau (2013), será percebido como meio de transmissão de discursos, os quais impõem um certo tipo de coerção sobre os conteúdos que aqueles relativizam. O que nos leva a compreender que os discursos sofrem de alguma forma, influência de seu veículo transmissor. Maingueneau destaca os textos escritos associando-os a ideia de estabilidade no campo da enunciação. Bakhtin (2009) sustenta que a verdadeira substância da língua não repousa na interioridade dos sistemas linguísticos, mas no processo social da interação verbal. Assim, no midium, o material é o verbo - a palavra, o texto escrito. Em consequência do senso de conteúdos se faz necessário a observância da historicidade contextual, a saber: a história dos dados políticos, sociais e culturais, os quais exerceram influência no contexto das músicas.

### **3.1 O Discurso Citado**

As palavras da língua não são de ninguém, mas ao mesmo tempo nós as ouvimos apenas em certos enunciados individuais, nós as lemos em determinadas obras individuais, e aí as palavras já não têm expressão apenas típica, porém expressão individualizada externada com maior ou menor nitidez (em função do gênero) determinada pelo contexto singularmente individual do enunciado (BAKHTIN, 2016, p.53)

Neste capítulo serão abordados ideias sobre o discurso citado sob a luz das considerações de Mikhail Bakhtin (Volochnikov) (2009). Para entendermos o que seria o discurso citado e como ele é introduzido na interação verbal, se faz necessário explanar, a priori, o que seria uma interação verbal. A questão emblemática talvez seria por que falar de interação verbal se o cerne é o discurso citado? O discurso citado é dependente da prática de uma conversação/enunciação, sem a qual ele não aparece. E não se trata apenas de uma conversação usando as



palavras, ao contrário, além das palavras outros instrumentos pode ser utilizados para a produção da conversação, ou melhor, da interação verbal.

Bakhtin, ao falar sobre interação verbal, em seu livro, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009), elucida que na interação verbal, a expressão exterior alia-se ao interior subjetivo, e aquela é a tradução deste no ato da comunicação. O enunciado segundo Bakhtin é construído a partir da necessidade dos contextos sociais. As palavras no enunciado são arranjadas de forma a atender ao desejo do enunciador, que por sua vez as organiza de forma inteligível, buscando no coenunciador seu eco e validação.

Maingueneau (2013) também discorre acerca do uso das palavras na interação verbal trazendo conceitos importantes sobre o ethos discursivo e o discurso indireto. Assim, ambos teóricos nos darão olhares agudos de análise para a decodificação das características dos discursos. Com o discurso citado o enunciador citante traz à interação verbal o conteúdo do pensamento, pois não são as palavras exatas de quem as proferiu em situação anterior ao momento da situação presente. Segundo Maingueneau (2013, p.192), no discurso indireto há apenas uma situação de enunciação, na qual as pessoas e os gestos dêiticos espaço temporais são reconhecidos, com efeito em relação ao discurso que o cita, mostrando a presença do discurso citado como um dos elementos da conversação, acrescentando, validando ou expondo um outro enunciador na interação verbal.

Bakhtin (2009) nos diz que a enunciação, ação que caracteriza a interação verbal, é o produto de dois indivíduos socialmente organizados (p.116), a qual contém uma palavra orientada em função do interlocutor. Toda interação verbal é dependente da expressão. Ação esta que evidencia a existência de uma consciência que controla e gere as informações apreendidas pela leitura que é realizada por meio das faculdades psíquicas e biológicas. Assim sendo, o pensamento, a fala, a escrita e o canto, são ações intrínsecas aos indivíduos, exteriorizadas pela expressão. Logo, tem-se a expressão oral, escrita e sonora, como respostas ou produtos de um conjunto de estímulos que em sua maioria, vem do mundo exterior ao ser.

Bakhtin (2009, p.115) reitera que *expressão* “é tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de um código de signos exteriores”. Logo,

tudo que o homem produz é de certa maneira uma expressão do raciocínio incitado por estímulos exteriores. E de fato o é. Atentando para a composição de letras de músicas se percebe a expressão subjetiva de quem as realiza. Ou ainda, na contemplação de quadro artístico, tudo ali disposto, evidencia a existência de expressão particular, de uma realidade lida ou de um momento vivido.

E a expressão sempre estará entre o mundo interior/exterior, manifestando a vontade do sujeito. Para Bakhtin (2009, p.115), a expressão tem duas facetas – o conteúdo, aquilo que estaria no interior - e objetivação exterior- esta se voltaria para o outro e por vezes para si mesma. Quando um compositor de um canção se põe a compor, ele trafega entre o exterior e o interior. Exemplificando isso, tomo como ponto de análise a canção “Epitáfio” (2002), composta por Sergio De Britto Alvares Affonso. Observemos um trecho da canção:

..”Queria ter aceitado  
As pessoas como elas são  
Cada um sabe a alegria  
E a dor que traz no coração  
  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar” ...

Nesta canção o autor faz um reflexão sobre brevidade da existência e como a vida pode passar de forma rápida, portanto se faz necessário vivê-la intensamente. Viver o agora e colher deste agora momentos e lembranças graciosas. Assim, nesta canção, o compositor se expressa por meio do *conteúdo* (o interior), ou seja, discutindo a temática da fugacidade da vida, requerendo que o outro se aproprie da mesma ideia engendrada por ele, por meio da consciência acerca das alegrias ou dos infortúnios que o viver apresenta. E depois com a *objetivação exterior*, quando o outro concorda com as palavras expressadas pelos

sentidos, arranjadas pelos sons, e pelos ecos filosóficos que aquela forma de expressão evoca.

Bakhtin (2009, p. 115) pondera: “basicamente, a expressão se constrói no interior, sua exteriorização não é senão a sua tradução”. E esta tradução mantém relação direta com o outro. Levando este a exercer seu papel de crítico e conseqüentemente de interlocutor do discurso proferido. As ideias de conteúdo e objetivação exterior foram cunhadas por Bakhtin(2009) ao discutir sobre a expressão.

Este pequeno exemplo foi apenas para que se perceba que na interação verbal, a ação de expressão tem seu peso e sem ela seria, talvez, impossível se fazer comunicação. Na análise do exposto, o discurso citado, vai se manifestar por meio da fala que tomada de assalto é de grande valia para o alongamento da conversa, bem como para deixá-la mais recheada de conteúdo e objetivação exterior. O discurso como instrumento, ora constitutivo ora alegórico na conversação, pode apresentar características peculiares do outro e as de quem o utiliza.

Para Authier-Revuz (1990), o discurso citado ou como ela chama de “relatado” está construído pela “heterogeneidade mostrada” uma vez que inscrevem o outro na sequência do discurso seja direto, indireto, na ironia, no discurso indireto livre, fazendo esse outro ganhar existência e significatividade. A autora também pondera sobre o regressar do exterior ao interior pelas vivências do sujeito ao usar a linguagem para a comunicação. Ou seja, aquilo foi expressado na interação volta a sua gênese trazendo concepções do sujeito da ação.

E nessa idas e voltas, no ato da expressão, que o enunciador pode lançar mão daqueles esquemas linguísticos que lhe favoreçam, ou ainda, que conduzam a sua fala objetivando uma resposta do outro, como selo de confirmação e validação do discurso. Bakhtin (2009, p. 148), nos diz que: “As modificações desses esquemas e as variantes dessas modificações que encontramos na língua, e que servem para a transmissão das enunciações de outrem, integra as enunciações e respectivamente seus conteúdos”.

A concepção que Maingueneau (2013, p. 22. 27) faz acerca do discurso apresenta-o como “a língua em uso em situações distintas” e por, conseguinte,

atribui a ele outras denominações intrínsecas a sua produção e uso no âmbito da interação verbal, percebido no campo da Linguística e fora dela. O autor, ao discorrer sobre o discurso, evidencia que este é interativo, contextualizado, regido por normas, forma de ação e assumido pelo sujeito. “Interação” e “o eu assumido pelo sujeito” são particularidades que nos interessam perceber, uma vez que as canções apresentam-nas e produzem-nas. O autor ainda cunha o conceito de discurso chamando-o de “espaço incerto” entre dois maciços, a saber, a palavra e as coisas; a linguagem e o mundo.

Assim, discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso, para Bakhtin (2009, p.150). Aquilo que é dito é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. O discurso citado realiza a preservação de sua estrutura (aspectos sintáticos e semânticos) sem causar danos ao contexto que lhe ingeriu. Se numa canção a voz do outro é tomada ideologicamente pelo compositor para causar sentidos, este uso na letra da canção, torna-se um tema dentro da canção. Acerca disso, Bakhtin (2009, p.150) nos diz: “quando a citação de outrem integra-se ao discurso narrativo, torna-se um tema deste discurso narrativo”. Ou seja, o discurso citado passa ser um elemento constitutivo do discurso.

Não se pode esquecer de o discurso citado, é referendado por Bakhtin, tem suas faces no discurso, identificáveis como: discurso direto, indireto e o livre. Para o autor essas faces do discurso citado na interação verbal constroem o diálogo e demarca as ações que enunciador realiza para produzir comunicação com o outro. Segundo Revuz (1999, p.26), toda fala é determinada de fora do sujeito, sendo “mais falado do que fala”.

Essa recorrência do discurso do outro dentro da prática conversação/enunciação evidencia a tomada de consciência de como se deve manipular as estruturas linguísticas, e a objetivação da expressão, isto é, utilizar essa voz extra ao momento da enunciação, com o intuito de se trazer o discurso de outrem para complementar o entendimento do conteúdo da enunciação. A ideologia, a voz de outrem, as estruturas linguísticas que constituem o discurso citado, podem ser entendidas como a heterogeneidade mostrada, conforme Revuz (1999, p.27). Para a autora, essa heterogeneidade, ou melhor, essa diversidade de elementos linguísticos, constituem a complexidade da enunciação.

Revuz reitera que tal complexidade alude a concepções de sujeitos e suas relações com o mundo exterior. Logo, se existe um uso do discurso citado e esse uso é recorrente, ainda que tenhamos sujeitos distintos e situações distintas, essa prática de uso implica em multiplicidade de “eus” que apreendem o exterior (realidade) e manipulam suas estruturas linguísticas, dentro de si (interior) e devolve aquela apreensão valorada ou ideologicamente construída para o exterior numa situação de enunciação. Sobre a ideia de apreensão, Bakhtin (2009, p. 153), nos informa: “Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior”.

Ainda segundo Bakhtin (2009), o outro, aquele que recebe a enunciação, não é um ser sem palavra, mudo, ao contrário, é um ser cheio de palavras interiores, que por sua vez tem um “fundo perceptivo” - a atividade mental – e é com esse fundo que o discurso interno se junta com o discurso exterior, produzindo a apreciação da enunciação de outrem.

O discurso citado e o contexto de transmissão são termos de uma interrelação dinâmica, que por sua vez revela a inter-relação entre os indivíduos na comunicação ideológica verbal. Se numa enunciação o indivíduo A fala para o indivíduo B: *Estamos à beira do abismo, Mas como dizia o salvador: Entre o abismo haverá sempre uma ponte, depende de como se observa esse abismo*. Temos nessa enunciação a presença do discurso citado - *entre o abismo haverá sempre uma ponte, depende de como se observa esse abismo* - esse discurso citado inserido nessa situação de comunicação, tem suas estruturas linguísticas preservadas.

Ele foi ideologicamente usado para ilustrar o discurso do enunciador, que por sua vez se projeta sobre o receptor, incitando neste o fundo perceptivo, a fim de que se valide aquilo que foi dito. Como dizia Bakhtin (2009, p. 154), “A palavra vai à palavra”. Ou seja, um discurso incita um outro discurso. Um discurso invoca sua réplica que passa pelo crivo da apreciação afetiva, isto é, a valoração pelo fundo perceptivo.

Para Bakhtin (2009, p.153), “a língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes”. A partir dessa colocação é interessante pensar que o uso da língua não se restringe à manifestação da inteligência, ele vai muito além dessa certeza. O uso da língua

marca a posição do usuário nos contextos de conversação, revelando seus “passeios” pelas esferas sociais. E quando aquele se manifesta na interação verbal, manifesta-se também seu discurso interior para validar a fala do outro ou utilizar a fala do outro para compor a sua. Segundo Bakhtin (2009, p.153), “Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior”.

Para permitir um maior entendimento sobre o discurso citado usarei um trecho da canção interpretada por Renato Russo, “Monte castelo”, de 1989.

“Ainda que falasse a língua dos homens / e falasse a língua dos anjos/ sem amor eu nada seria. / (...)/ O amor é fogo que arde sem se ver / É ferida que dói e não se sente / É um contentamento descontente/ É dor que desatina sem doer/...”

A utilização dos discurso citado nessa canção exemplifica o que Bakhtin (2009) fala sobre este discurso. O compositor tomou a voz do outro para compor a sua enunciação. Preservando as estruturas linguísticas do discurso de outrem, construiu as ideias e os sentidos que ele queria acerca do tema amor. Construindo em primeira estância, um amor de cunho bíblico, fazendo referência à bíblia. Pondo o sentimento como o maior mandamento dentro da esfera das relações humanas, logo o amor é em sua essência celestial, divino e como tal, deve ser expressado em sua forma máxima.

Consequentemente, já em outro trecho da canção, o amor é humanizado, faz parte das relações humanas de forma carnal, e, portanto, pode desencadear sentimentos diferentes, ou percebido de formas incomum, variando de pessoa pra pessoa, de situação para situação, essa última ideia é feita pelo compositor, por meio do soneto de Camões. Logo, o discurso citado depositado na canção, advém de outras esferas da comunicação, construindo um dialogismo com as esferas literária e bíblica.

É interessante salientar que, no caso desta canção, o “fundo apreciativo” cunhado por Bakhtin(2009) é o grande orquestrador dos sentidos evocados pela canção “Monte Castelo”, pois o discurso interior do compositor – os valores e sentimentos - conduziram as estruturas linguísticas na composição da letra, objetivando uma expressão exterior que produza um elo entre o discurso do compositor e o discurso interno do receptor da canção.

Não se pode esquecer que o discurso citado é também dependente de um contexto narrativo, no qual ele é inserido. Bakhtin (2009, p.154) reitera que “o discurso citado e o contexto narrativo unem-se pelas relações dinâmicas, complexas e tensas. É impossível compreender qualquer forma de discurso citado sem levá-las em conta”. Ainda segundo o autor, as relações dinâmicas seriam o “comentário efetivo” e a “réplica”. As duas formas seriam, na interação verbal, as ferramentas que refletem a dinâmicas da inter-relação social dos indivíduos numa comunicação ideológica verbal.

A dinâmica da interrelação assistida pela réplica e o comentário efetivo podem permitir ao usuário do discurso de outrem, que este infira suas marcas no discurso, o que Bakhtin chama de “entoações”, isto é, o humor, a ironia, o ódio, encantamento e desprezo. Essas marcas do autor que rompem a fronteira do discurso citado, permitindo que este se confunda com o discurso daquele, é chamada por Revuz (1990, p.27) de “heterogeneidade constitutiva”, que no caso do discurso de Renato Russo, na canção aqui exposta, constitui segundo a autora, um “discurso como produto do interdiscurso”, pois o compositor produziu uma interação entre os discursos de esferas sociais distintas, antes de arranjar a sua fala na letra da canção.

Maingueneau (2013, p.179) afirma que todo discurso “relatado” constitui uma enunciação sobre a enunciação, geradas pela enunciação citante e a enunciação citada. Ainda para o autor, quando o enunciador usa o discurso que não é seu para dizer que aquele discurso lhe pertence, ocorre a *encenação*, a fim de que se crie um efeito de autenticidade do discurso proferido. Logo, o enunciador procura ludibriar o coenunciador por meio do discurso que foi produzido por outrem, e que na interação será validado pelo coenunciador quando este replica ou comenta sobre aquilo que foi dito.

### 3.2 O Ethos Discursivo

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas

crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa (AMOSSY, 2014, p.16)

Quando o sujeito não fala propriamente de si em seu discurso, quer dizer que este sujeito se vale da voz do outro para tal ato, ou ainda de situações que lhe sejam favoráveis na construção do seu discurso e conseqüentemente da imagem que ele quer que o outro produza acerca da imagem do sujeito que discursa. Por isso, nem sempre será necessário a narrativa do autorretrato, bem como das qualidades pessoais para descrever ou produzir a “imagem de si” de alguém.

Antes de mais nada, é interessante deixar claro que o uso das palavras: “enunciador”, “sujeito que fala”, “locutor”, aqui usadas aludem a um mesmo destinatário, aquele que produz o discurso, o enunciador. A representação de si, como afirma Amossy (2014) serão produzidas pelas competências linguísticas e estilo de oratória produzido pelo enunciador na situação de comunicação.

E é com essas ferramentas que o locutor apresenta uma imagem de si. Essa representação pode ocorrer à revelia dos parceiros e nas situações mais corriqueiras. Assim, numa entrevista de emprego, comícios eleitorais, entre outras situações de comunicação, vem nos lembrar que ali, se efetua a imagem de si, com isso ocorre a projeção de ethos discursivo que se lança sobre o interlocutor a fim de seduzi-lo.

Segundo Amossy (2014, p. 10), “os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório”. A construção dessa imagem é calçada pelos traços de caráter que o locutor depreende na hora da enunciação frente a um auditório/ público específico, a fim de conseguir convencer ao outro pela persuasão.

Nas considerações de Benveniste (1995), há uma introdução do “quadro figurativo”, o qual consistia na instauração de figuras igualmente necessárias, uma de origem e a outra de destino da enunciação. Portanto, a enunciação é relação discursiva que as figuras do enunciador e do coenunciador estabelecem com dependência mútua.

Na interação entre os participantes da interação verbal, a imagem de si é construída na influência de um sobre o outro. Isto é, o enunciador produz um discurso a fim de construir uma imagem de si, a qual pode não estar enraizada no eu particular, pois a imagem de si, deve atender às expectativas de outrem. E o



outro, que ao receber o discurso do enunciador, pode ser induzido a concordar com tal fala, por que o discurso ideologicamente construído, foi feito para ancorar-se no discurso interior daquele que o absorve.

Numa situação de conversação/interação verbal, Goffman apud Amossy (2014, p. 12)) reitera que a imagem de si nas interações, são também calçadas por certa dose de comportamento voluntário ou involuntário, quando os parceiros estão na presença física um do outro. Neste momento, ambos tentam convencer o outro de suas realidades por meio da imagem de si à luz do discurso comportamental e da retórica.

A imagem de si no discurso vem a colaborar para a construção do ethos discursivos que segundo Maingueneau (2013, p.107) é a revelação da personalidade do enunciador, que na interação verbal é capaz de evocar um contrato no qual a participação do outro é parte imprescindível a fim de que a interação verbal se torne eficaz e consequentemente atinja seus objetivos, o de permeiar uma verdade acerca de uma dada coisa ou situação.

Este contrato em que o ethos discursivo assume a posição de persuasor em relação a quem ele se dirige, é regido por normas mutuamente conhecidas. “O interlocutor destinatário”, dentro desse contrato é levado a validar esse contrato ainda que de forma não explícita. Assumindo papéis consonantes as suas posições, o autor e o interlocutor passam a comungar de uma mesma verdade. Logo, numa interação verbal, na qual a canção é tomada com instrumento de persuasão, o ethos discursivo incita no leitor /ouvinte a prática da validação que o contrato social exige e que o próprio autor da canção presume que aquele o faça.

Já para Roland Barthes apud Maingueneau (2013, p. 107), as características principais do ethos são os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório para causar boa impressão. Ou seja, são os ares que o orador assume ao se apresentar. Logo, é possível apreender por meio da citação de Barthes que é a “boa impressão”, a razão pela qual o ethos discursivo será construído em torno de uma imagem que obedeça o rito da interação verbal.

Se pensarmos em situações de comunicação, nas quais os enunciadores arranjam suas falas em virtude do outro e, principalmente, como esse outro receberá a imagem do enunciador, as atitudes daquele que profere o discurso serão permeadas por valores de caráter, entoação dirigida (calorosa ou severa), e escolhas de palavras que atendam as perspectivas do público alvo. Para tanto, um

*tom* que confira a possibilidade de leitura a ser realizada pelo leitor acerca do enunciador, faz emergir uma instância subjetiva que desempenhará o papel de fiador do discurso, é o que nos diz Maingueneau (2013, p.109).

O fiador e a incorporação são desdobramentos, ou melhor, fases pelas quais o discurso é submetido a fim de ser validado e consequentemente auxiliar na construção do *ethos* discursivo. Segundo Maingueneau (2013, p. 109) a incorporação opera em três registros inseparáveis, a saber:

A enunciação leva o coenunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe dá corpo. O coenunciador incorpora, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um lado o sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo; Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso.

Essas fases da incorporação permitem que o discurso do enunciador seja verificado como autêntico ou não, antes de ser aceito. O corpo do enunciador é lido e desta forma é possível detectar o caráter do enunciador, a saber – a gama de traços psicológicos, que ele expressa na interação verbal. Tais marcas psicológicas são absorvidas pelo coenunciador que passa a desenhar certos traços da personalidade do enunciador e, se o coenunciador acreditar na veracidade desses traços absorvidos manifestados durante a interação verbal, ele une-se ao enunciador, e ambos desfrutam da mesma ideia discursiva. Assim, para Maingueneau (2013, p. 108), “o *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global”.

Aprofundando essa discussão sobre o *ethos*, a manifestação deste é cercada pela *maneira de dizer* que remete a uma *maneira de ser*, segundo Maingueneau (2013, p.108). Isto quer dizer, que os sentidos propiciados pelo discurso são revestidos por aquelas ações e com elas o caráter e a corporalidade. Pois, o poder do discurso está em levar o outro a crer ou se identificar com a performance que o corpo do enunciador realiza na interação verbal, já que o corpo do enunciador está cheio de valores sociais.

Para além do que já foi dito até aqui, é de suma importância trazer uma informação sobre o *ethos* discursivo, que é bastante discutida na análise do

discurso, conhecido como *ethos* pré-discursivo/*ethos* prévio. Segundo Haddad apud Amossy (2014, p.148), “O *ethos* prévio ou pré-discursivo condiciona a construção do *ethos* discursivo e demanda a reelaboração dos estereótipos desfavoráveis que podem diminuir a eficácia do argumento”. Isso por que o *ethos* prévio antecipa uma ideia acerca do *ethos* discursivo, ou melhor, permite a confirmação ou anulação da imagem de si que o enunciador pretende construir ou ratificar em seu discursivo.

Analisemos a seguinte situação de enunciação: um vendedor de feira que no exercício de sua profissão construiu uma imagem de si junto aos seus clientes, como um vendedor excelente, bem como suas mercadorias, e essa imagem é propagada entre a comunidade, na qual o vendedor circula. Logo, seu *ethos* discursivo será validado pela comunidade mediante o *caráter e corporalidade* que o vendedor depreendeu durante o exercício de sua profissão. A partir do momento que aquele vendedor, ainda que seja por uma única vez, deixa de realizar sua atividade com eficácia, ou seja, vender uma mercadoria de procedência duvidosa, a imagem de si que antes era imaculada é corrompida. Assim, em uma dada situação, na qual o vendedor argumente sobre a excelência de suas mercadorias para pessoas fora do convívio habitual, o seu *ethos* discursivo pode sofrer desaprovação, uma vez que o *ethos* prévio daquele vendedor, como enganador, já lhe antevia uma imagem corrompida.

Neste caso, o *ethos* discursivo não pôde ser validado, pois o ouvinte, aquele que se torna por vezes, a pessoa que valida do discurso, desaprovou o caráter do enunciador. E a eficácia do *ethos* discursivo, a de persuadir o leitor, não produziu o objetivo esperado, por que o corpo do enunciador, aquele investido por um *tom* – o qual permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador, foi reprovado pela “disciplina do corpo”, a qual é investida de valores e comportamento global, ou seja, os valores aceitos pela totalidade das pessoas da comunidade, não se achavam mais replicados no *ethos* discursivo do vendedor.

Dentro dos estudos do *ethos*, Maingueneau (2013), mostra em suas considerações a existência do *ethos* híbrido na enunciação. O *ethos* híbrido seria a manifestação de duas vozes que aludem a um objetivo em comum ou distinto, com a mesma finalidade, a de persuadir. Exemplos de *ethos* híbrido pode ser observados em propagandas publicitárias, nas quais os discursos distintos contribuem para a

promoção dos produtos ou das situações. Pensemos num anúncio de bebidas alcoólicas.

Enquanto a cervejaria constrói por meio do discurso um ambiente favorável ao consumo da bebida, com elementos alegóricos que produzam satisfação e atraiam a atenção do consumidor para o produto, o discurso que proíbe a junção de bebidas e volante que, às vezes, aparece no final da propaganda ou imerso nas falas dos personagens da propaganda, cria uma situação de alerta, logo situações distintas em uma única situação/enunciação. A primeira situação promove o prazer ao consumir e a segunda uma advertência no consumo, ambas se alinham para persuadir o leitor-ouvinte, sobre o consumo de bebidas.

Portanto, o ethos híbrido construído pelo discurso da cervejaria e do órgão que fiscaliza o consumo de álcool, ocupam de forma paralela a mesma cena da enunciação. Haddad apud Amossy (2013, p.149) ao falar da construção do ethos dentro da enunciação, esboça duas categorias que classificam a intenção do discurso do locutor, a saber: o *epidíctico* e o *deliberativo*.

O epidíctico acontece quando por meio do discurso o enunciador produz um apelo emotivo, a fim de ganhar a confiança do outro. Já o deliberativo ocorre quando o enunciador manifesta um conselho, ou até mesmo uma acusação por meio de seu discurso, a fim de promover uma tensão, uma reflexão aguda.

### 3.3 As Cenas Enunciativas

Maingueneau (2013) arrola a construção das cenas da enunciação e distingue três cenas que conduzem a construção do ethos discursivo. A cena genérica, a englobante e a cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, que no caso do exemplo dado, seria o discurso publicitário. Já a cena genérica atrela-se ao contrato associado ao gênero usado, a saber, a campanha publicitária, incorporando o outro como um consumidor em potencial.

E a cenografia é toda a situação construída pela própria modalidade discursiva, ou seja a cenografia é a situação de anúncio. E por fim, o autor consolida a ideia da cenografia dizendo: “em uma cenografia, (...), a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do coenunciador são associadas a um

momento (cronografia) e a um lugar (topografia) das quais supostamente o discurso surge”.

Observemos um trecho da canção “Homem Primata” (1986), do grupo Titãs: “Desde os primórdios/ até hoje em dia/ O homem ainda faz o que o macaco fazia/ eu não trabalhava eu não sabia/que o homem criava e também destruía/ Homem primata/ Capitalismo selvagem/ (...) / Eu me perdi na selva de pedra/ eu me perdi, eu me perdi”. Nessa canção o enunciador constrói uma situação de reflexão acerca da evolução do Homem. Para tanto, dispõe o léxico a fim de permitir concepções de existência do homem no mundo. Faz uma rápida narrativa cronológica, pondo a existência humana em dois momentos cruciais, a saber o homem primitivo e o homem moderno. Usa do discurso científico e o histórico, criando um interdiscurso entre as esferas do conhecimento. Assim, o ethos discursivo que se manifesta na letra da canção usa uma *maneira de dizer* enraizada no discurso citado. Um discurso que não pertence ao enunciador, mas este o utiliza como seu, de forma ideológica, para se projetar sobre o outro, o coenunciador.

E nessa projeção o ethos discursivo, construído pelo enunciador, está imerso num *tom* - “que dá autoridade ao que foi dito”, Maingueneau (2013), e reproduz uma verdade. Desta forma, a incorporação, ação que o ethos produz para convencer o coenunciador, é também arquitetada para prover um contrato entre ambos. Segundo Maingueneau (2013, p. 109) “a incorporação permite a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam um mesmo discurso”. E se comungam um mesmo discurso isso quer dizer que o enunciador, por meio de seu ethos discursivo, conseguiu persuadir o coenunciador da leitura da realidade que aquele realizou e expressou na canção de forma ideológica.

A canção também engendra uma cenografia particular ao seu tipo de discurso. Na canção o discurso é exposto por vários instrumentos, a saber: o léxico, os sentidos, a entoação, a performance autoral. Estes instrumentos linguísticos são manejados na cenografia musical, que por sua vez toma o leitor/ouvinte de assalto, incitando-o a refletir sobre uma determinada posição ideológica posta implicitamente na situação. Maingueneau apud Amossy (2014, p.77) reitera que “o leitor reconstrói a cenografia de um discurso com o auxílio de

indícios diversificados, cuja descoberta se apoia no conhecimento do gênero discursivo”. Maingueneau (2010, p. 206) nos diz que a cenografia é construída pelo próprio texto e não diz a respeito a um espaço físico, **como se o enunciador pertencesse a um ambiente “emoldurado”**(grifo do autor). Assim entendemos que a cenografia envolve o outro a fim de agir sobre este, levando-o a concordar com a enunciação produzida do enunciador e a situação de interação verbal.

Logo, numa interação verbal, na qual a canção é tomada com instrumento de persuasão, o ethos discursivo incita no leitor /ouvinte a prática da validação que o contrato social exige e que o próprio autor da canção presume que aquele o faça. Na arena da linguagem, em particular na canção, o ethos discursivo se vale do “mídiun” (meio de veiculação), interdiscurso e cenografia construída para prover a comunicação com o outro. As cenas enunciativas são usadas como espaço propício ao ato de enunciar, que por sua vez é arranjado com “atrativos” discursivos, a saber, as palavras, os sentidos, os recursos expressivos da linguagem, os quais emolduram a fala do outro, tornando-a um “ímã” que atrai a atenção do leitor, levando-o a participar da enunciação, validando ou até mesmo, reconstruindo o discurso do autor. Maingueneau nos alerta que o ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma imagem do locutor exterior a sua fala. Ele é um comportamento socialmente validado, recorrente de uma situação de comunicação aliada a um momento sóciohistórico.

#### **CAPÍTULO 4 - ANÁLISES DISCURSIVAS DAS CANÇÕES**

Gêneros textuais apresentam-se como formas de interação comunicativas e multiformes. Marcuschi (2002) indica que os gêneros textuais se constituem como ações sóciodiscursivas para agir sobre o mundo e dizer a este, constituindo-o de algum modo. Quando um locutor utiliza um gênero textual, este não se vale apenas da forma linguística, mas também de todos os aspectos que o gênero linguístico pode oferecer. Nesse entendimento, apropriar-se de um gênero é imprescindível para realizar uma comunicação.

Bronckart apud Marcuschi, (2002) completa que a aquisição e domínio de um gênero textual é uma forma de inserção prática nas atividades comunicativas humanas. Logo, em certos contextos, os gêneros textuais legitimam a forma discursiva, uma vez que se situam numa relação sóciohistórica da comunicação.

Sendo o gênero canção um veículo de informações que proporciona a interação entre emissor e interlocutor ou enunciador e coenunciador no âmbito da linguagem, o *midium* será percebido como meio de transmissão de discursos. O que nos leva a compreender que os discursos sofrem de alguma forma, influência de seu veículo transmissor. Maingueneau (2013) destaca os textos escritos associando-os à ideia de estabilidade no campo da enunciação. Bakhtin (1997) sustenta que a verdadeira substância da língua não repousa na interioridade dos sistemas linguísticos, mas no processo social da interação verbal. Assim, no *midium*, o material é o verbo - a palavra, o texto escrito.

Em consequência do senso de conteúdo, se faz necessária a observação da historicidade contextual, a saber: a história dos dados políticos, sociais e culturais, os quais exerceram influência no contexto das canções.

A partir do exposto, entendemos que a canção como gênero discursivo é um poderoso instrumento não apenas de persuasão, como também de ideologia, crítica, representação da realidade, documento histórico etc. Assim, o que traremos agora é um recorte da análise das canções nas quais identificamos a existência de categorias como dialogismo, interdiscurso, humor (ironia e sátira) como construtoras do ethos discursivo.

Convém lembrar que as canções de Titãs do álbum “Cabeça dinossauros” são produções musicais para além de um texto cancionado, pois, em virtude do movimento punk e de experiências pessoais dos integrantes, essas canções trazem muito mais do que uma expressão subjetiva. Carregam em seu interior uma manifestação de ethos agressivo, totalmente militante, acerca de suas temáticas. Assim, a noção sobre família, polícia, estado e igreja são deglutidas e regurgitadas à luz de uma ideologia e agudo olhar, bem como as ações que aquelas instituições realizavam na sociedade da época. É como se as canções escolhidas desempenhassem papéis de documentos históricos, uma vez que tais canções fazem menções ao momento histórico da música da década de 80. O leitor é intimado a participar com suas particularidades e em réplica concorda ou discorda,

revoga ou consolida a imagem do autor e por consequência as informações imbuídas na letra da canção. Para além disso, a canção é capaz de revelar as leituras profundas de quem a produziu. Portanto, analisar essas leituras nos permitiu perceber as relações sociais que são aludidas pelas letras das canções .

As análises que foram produzidas nesta dissertação trazem um olhar particular sobre as características dos autores sob a lente da Análise do Discurso, pois pretende evidenciar a existência da heterogeneidade enunciativa de Authier-Revuz (1990), que segundo a autora mostra as marcas do sujeito, bem como sua projeção sobre o outro, requerendo desse outro uma participação, ora ativa, ora passiva, no ato da comunicação. E a recorrência do discurso citado, interdiscurso entre outros elementos da comunicação que são analisados no decorrer da discussão. Todos esses itens são postos à luz da observação para demonstrar a maneira como o ethos discursivo, discutido por Maingueneau (2009), é construído no ato da enunciação.

#### **4.1 Jovens urbanos contra a “Polícia”**

Polícia

Dizem que ela existe pra ajudar

Dizem que ela existe pra proteger,

Eu sei que ela pode te parar,

Eu sei que ela pode te prender,

Polícia para quem precisa,

Polícia para quem precisa de polícia



Polícia para quem precisa,  
 Polícia para quem precisa de polícia  
 Dizem pra você obedecer,  
 Dizem pra você responder,  
 Dizem pra você cooperar,  
 Dizem pra você respeitar,  
 Polícia para quem precisa,  
 Polícia para quem precisa de polícia  
 Polícia para quem precisa,  
 Polícia para quem precisa de polícia.

(AntonioBelloto, 1986)

Uma das grandes marcas das canções do álbum “Cabeça Dinossauro” é a forma como elas foram produzidas. Se diferenciando das outras composições do mesmo álbum, a canção “Polícia”, traz uma batida forte e explosiva revelando na construção musical a influência do movimento *Brock* e o posicionamento político dos autores. Essa junção de singularidades torna a canção um instrumento poderoso de protesto e militância, no plano ideológico.

Para se compreender a canção, é preciso analisar tanto a letra como os sons que a constituem. Especialmente, na canção Polícia, os sons são frutos de uma nova forma de compor, arranjar a melodia, uma vez que o grupo deglutindo as formas musicais advindas do movimento Punk, da década de 80, produziu essa forma particular de rock, o *Brock*. O jornalista Arthur Dapieve considera como *Brock* um período da história do rock no qual, o ato de militar ganhou visibilidade. Realizado e consumido por jovens urbanos, o estilo musical rock propiciou uma relação de percepção de mundo num processo de transição política e ideológica que o país atravessava nos anos 80.

É percebido no rock o conteúdo de caráter transgressor, posto nas letras das canções, já que para a época de produção musical, introduzir novos valores, era ir de encontro aos dogmas tradicionais. Renato Russo, ao compor a canção “Será” (1979), manifestara uma inquietação contra qualquer forma de dominação usando aspectos linguísticos e discursos sociais, os quais denotam na canção um ethos inquietante, a saber, uma voz contrária à opressão resultante de tempos passados

que se enraizaram nos âmbitos familiares, escolares, industriais etc. Assim, o contexto histórico que levou os autores da canção “Polícia”, do grupo Titãs, a produzirem letra e melodia com inquietação política ideológica, favoreceu a implosão da luta pela liberdade de expressão.

O compositor realiza uma crítica irônica, usando o *discurso citado* - a fala de outrem, que, para Bakhtin(2009), é a manifestação do discurso outro que não se faz presente, naquele momento, na interação verbal, sendo lembrado pela ação do enunciador. A crítica satírica que se percebe na canção começa na utilização do verbo em terceira pessoa do plural que produz um apagamento do “eu”, em primeira instância, ou seja, o “ eu “ que fala na letra da canção não está inserido na pluralidade do verbo regido por (“eles” - subentendido), o “eu” fala de uma posição distante, manipulando as pessoas do discurso, a saber a 3ª pessoa. Portanto, quem fala não é o sujeito autoral, mas sim a voz de um senso comum, um senso social que foi construído pelos centros urbanos.

Tatit (2004, p.71) nos faz refletir quando diz: “A dimensão linguística propulsiona as demais: melodia (entonação reelaborada), gestual (ação corporal dentro ou fora da canção)”. De caráter transdisciplinar, a canção promove descobertas para além da palavra imbuída num compasso melódico. A construção das imagens na cognição do receptor acontece para a construção de “cenas validadas”,(Maingueneau, 2004, p.68), as quais são frutos da interação extratextual entre autor, intérprete, leitor e realidade. A ideia de complexidade enunciativa é sinalizada por Revuz, quando ela menciona todas as frentes de discussão sobre a linguagem, discurso e interação verbal. A autora reitera que esta complexidade evidencia as concepções de sujeito e as relações sociais que ele realiza com a sua realidade e com o outro.

Elementos como deslocamento de pessoa discursiva, distanciamento, graus de comprometimento, polifonia, entre outros, constituem o cenário das discussões da complexidade. Esta classificação expressa os caminhos por onde os teóricos da análise dos discursivo vem caminhando e produzindo o confronto de ideias e pensamentos que procurem abarcar todos os traços da imagem de si que o sujeito pode deixar, ora de forma implícita, ora de forma explícita na interação verbal.

Possenti(1998) propõe uma discussão e afirmação de o texto ser um discurso por dois vieses: os *contornos internos* – a formalidade linguística - e a *produção externa* condicionada pela produção social e histórica ou a extralinguística. Em consonância,

a ironia/sátira é aquele recheio que impregna a palavra de sabor. A degustação fica a cargo do leitor ao saborear a canção em sua totalidade. Partes da complexidade enunciativa desses recursos expressivos, a saber ironia e sátira, contornam aspectos linguísticos manipulados pelo sujeito. Na canção “Polícia” (1986) esses traços inteligíveis do autor, demonstram marcas da consciência de um sujeito crítico e autônomo frente ao mundo exterior. Observemos o trecho da canção a seguir:

Dizem que ela existe pra ajudar,  
 Dizem que ela existe pra proteger,  
 Eu sei que ela pode te parar,  
 Eu sei que ela pode te prender,  
 Polícia! para quem precisa,  
 Polícia! para quem precisa de polícia  
 Polícia! para quem precisa,  
 Polícia! para quem precisa de polícia

A utilização do verbo na 3ª pessoa do plural “Dizem”, aponta para o uso eficaz de esquemas linguísticos, por parte do autor, pois a escolha do vocábulo não é aleatória. Ele se vale de um discurso que não é o seu, o qual repousa no meio social. Ao utilizar o discurso citado, incutido na forma verbal mencionada, o autor, constrói uma oposição discursiva à medida que confronta o ethos prévio, a imagem pré existente, da instituição polícia.

Para tanto, organiza de forma ideológica os dois primeiros versos da canção, com intuito de pôr em “xeque” a imagem construída acerca da instituição. Logo, produz um dialogismo entre o seu discurso e o discurso da sociedade sobre a corporação, ironizando o poder institucional, a imagem de protetora e guardiã da segurança, atribuídas à Polícia. Nessa situação, o enunciador manifesta um ethos discursivo, o qual se projeta sobre a imagem construída da polícia e sobre a imagem que o receptor tem da instituição produzindo ranhuras na conduta policial.

Ao se mencionar nos versos “eu sei que ela pode te parar/eu sei que ela pode prender”, o autor promove um deslocamento de pessoa. Do impessoal, distante, posição de observador e crítico, para pessoal, presente, inserido na ação, vítima. E é com esta movimentação que o compositor da canção, manifesta um ethos

discursivo inquietante, porque realiza com a mobilização das palavras, “dizem” e “eu”, uma oscilação entre os discursos. O primeiro é o discurso citado, aquilo que falam sobre a polícia. E o segundo, a sua voz explicitando a opinião particular. Caracterizando o ethos discursivo contrário à imagem da Polícia.

Essa posição do sujeito dentro da canção alude a uma característica da “complexidade linguística”, termo cunhado por Revuz(1990), ao enfatizar as várias formas de se apreender a existência de quem produz a enunciação. Ainda segundo Revuz, essas características ou marcas que autor deixa no texto, as quais podem denotar informações sobre o autor e esses rastros compõem a heterogeneidade enunciativa.

Para além disso, temos a palavra “polícia” nos versos posteriores, que na forma cantada da música também sofre uma inferência autoral. Dessa vez, o compositor traz da oralidade a entoação do vocábulo, e o faz para aludir à ação policial. Tatit (2004), diz que o gesto cancional acontece com a mescla das formas linguísticas e sonoras, produzindo uma mimese da fala.

Assim, essa evidência de ato ideológico do autor nos informa também sobre o tipo de relação que este tem com sua realidade, pois a palavra foi usada com um sentido não comum, ou seja, diferente daquilo que se observa no uso diário e situação social conveniente, evidenciando ainda mais a “heterogeneidade relatada” - Revuz (1990), esse pontos distintos usados pelo autor para maximizar a sua voz e seus pensamentos.

Com isso, o autor determina um princípio de reconhecimento e cumplicidade para com o ouvinte que valida a ação autoral, concordando ou discordando do feito do compositor. Segundo Maingueneau (2013), esta validação faz parte de um contrato entre o enunciador e o leitor/ouvinte. Para o teórico, o enunciador por meio da sinceridade, lei da comunicação verbal, que diz a respeito ao engajamento daquele que produz um enunciado, age sobre o receptor, trazendo-o, ainda que forma não autorizada, para o jogo da comunicação. Já para Bakhtin(2009), o ouvinte legitima o feito do enunciador porque o discurso interno, aquele que é construído com as experiências sociais do leitor, é incitado no momento da interação verbal.

Na arena da linguagem, na qual enunciador e ouvinte firmam acordos, o gesto cancional, a saber, a mimese da fala, é mais um dos instrumentos da interação verbal, usado com objetivo fim no enunciado, pois os cancionistas como afirma Tatit

(2004), “são artesãos na forma de compor usando as inflexões entoativas da fala do cotidiano”. Assim sendo, a palavra “polícia”, arranjada no coro da canção, é a menção do discurso de outrem, usado pelo autor, para prover uma intertextualidade entre o som interjetivo (oral) e ação física, oriundos do mesmo sujeito, a saber, a polícia.

Para Vygotsky (1996, p.123) a palavra tem contornos abstratos e concretos, lançar mão de tais princípios caberá à maestria da composição na disposição das palavras em distintos contextos. A polícia em foco é tomada com suspeita e passível de interpelações da própria sociedade da qual faz parte. Nos versos abaixo, observaremos que o gesto cancional se torna mais evidente, pois acontece em toda a estrofe com verbos flexionados no infinitivo, ressalta-se que para um melhor entendimento do que estamos a falar acerca da entoação, é imprescindível que se conheça a melodia da canção:

Dizem pra você obedecer,  
 Dizem pra você responder,  
 Dizem pra você cooperar,  
 Dizem pra você respeitar,  
 Polícia para quem precisa,  
 Polícia para quem precisa de polícia  
 Polícia para quem precisa,  
 Políciapara quem precisa de polícia ...

O álbum “Cabeça Dinossauro” foi um disco agressivo na comparação com outros discos lançados do grupo Titã. No que se refere à canção “Polícia”, Caetano (2013) afirma: “é uma música que critica duramente as ações policiais e, sobretudo, a maneira como a sociedade a enxerga”. Com a noção de gesto cancional cunhado por Tatit, a presença do gesto é percebido nos vocábulos “obedecer”, “responder”, “cooperar”, “respeitar” não só no plano da escrita, mas sim como uma mimese do som da fala.

Esses infinitivos foram postos na canção com um objetivo fim, que seria o de retratar os comandos de ordem, internos à corporação. Portanto, são jargões situacionais análogos às falas de efeitos usadas pelos comandantes da instituição

em situação de treinamento de seus soldados. Segundo Revuz (1990, p.26) o sujeito realiza com a linguagem exterior, parte constitutiva de sua linguagem, uma negociação ao usar de forma inteligível as formas linguísticas. Tal negociação permite ao locutor usar a seu bel prazer os sentidos das palavras que já estão dispostos no consciente das pessoas. Logo, no caso da canção “Polícia”, a transcrição da aparência da fala pelo registro escrito destaca a maneira como o locutor incute na escrita uma marca do registro oral. Portanto, o dialogismo, prática recorrente entre os atores da enunciação, permite esse uso da fala do outro em distintas interações verbais arranjado também pela intertextualidade entre as vozes.

Para Caretta (2013, p.68), na intertextualidade, um enunciado apresenta excertos de outros, citando-os, estilizando-os ou aludindo a eles. Logo, no caso das expressão “polícia!” , a alusão exercida pelas palavras retoma a voz de comando da instituição promovendo as relações dialógicas. É como se o discurso do autor quisesse legitimar uma verdade sobre a corporação, ironizando-a, trazendo pra dentro da canção a entonação oral.

Bakhtin (2009, p.71, 88) considera a interação a realidade fundamental da linguagem. Se analisarmos a fundo o que o autor fez, ao pôr traços da oralidade de forma interjetiva na letra da canção, confirma-se a leitura depreendida por Bakhtin acerca da interação verbal. São duas vozes que foram arranjadas em comum acordo, não de forma fortuita, mas sim propositadamente, expressando a posição do enunciador e sua percepção do real, bem como a posição de sujeito que se expõe ao manifestar seu pensamento.

O vocábulo “polícia”, nos versos seguintes está imerso em um *tom*, uma forma de dizer, que não se determina apenas pela expressão e conteúdo, ou ainda, à maneira peculiar que o locutor toma de assalto a palavra, mas também como esse *tom* age sobre o interlocutor, sua percepção e posição social, levando-o a legitimar o enunciado. Barros apud Brait (1997, p.32) nos faz refletir sobre o dialogismo que pode ser instaurado na interação verbal, “um tecido de muitas vozes”, concilia a autora com os escritos de Bakhtin.

Com essa afirmação, percebemos que na canção “Polícia” as muitas vozes que ecoam na letra formam o diálogo entre os discursos. Esses discursos se entrecruzam formando o dialogismo e polemizam entre si no interior do texto. Cada discurso percebido na canção traz consigo um caráter ideológico. São as ideologias utilizadas como molduras dos discursos que realizam os choques e contradições de

pensamentos e posturas. No interdiscurso, a voz da canção (autor) e as outras esferas sociais, permitem pensar o sujeito não como psicológico, mas afetado pela ideologia e pelo inconsciente conjunto, é o que afirma Orlandi (2009, p.44). Essa “afetação” é resultado da manipulação que os atores da interação verbal, realizam com a língua. Observemos o trecho da canção de Edson Gomes “Camelô” (1995).

(...)  
 Olha doutor, podemos rever a situação  
 Pare a polícia, ela não é a solução, não  
 (...)  
 Quando a polícia cai em cima de mim  
 Até parece que sou fera  
 Quando a polícia cai em cima de mim  
 Até parece que sou fera  
 Até parece, até parece.

A composição do autor baiano, “Camelô”, foi lançada em 1995 no álbum “Resgate Fatal”. Traz uma caracterização inquietante sobre a Polícia. E, assim como no álbum “Cabeça Dinossauro” do grupo Titãs, a canção de Edson manifesta um ethos militante, pois descreve a Polícia como uma instituição opressora, mantendo uma interdiscursividade.

Segundo Caretta (2013, p.68), “um enunciado relaciona-se com outro por meio de suas características discursivas – gênero, estilo, avaliação social, interação enunciativa etc.” Nesta canção, a mesma avaliação social que o Grupo Titãs fez acerca da Instituição em 1986, Edson realizou em 1995, mostrando-nos que os enunciados ainda que em tempos distintos podem realizar relações dialógicas uns com os outros. Logo, esse contrato entre as canções de momentos diferentes da música brasileira, corrobora para a manifestação de uma interdiscursividade contratual.

É elementar que ocorra entre os enunciados uma interação enunciativa acerca de uma mesma temática, o que sempre produzirá um elo entre os enunciados. A imagem de si, ou seja, a imagem do enunciador é forjada pela sua atuação na interação verbal. Dentro da esfera de uma interação enunciativa, a

imagem do enunciador está expressa pela forma como ele se projeta dentro da enunciação. É a sua marca, inscrição, colocada por um *tom* e um *caráter*.

Se o tom para Mainguenau é a ‘senha’ dada ao leitor, a fim de que este tenha a visualização de quem é o enunciador, o caráter para o mesmo autor é uma gama de traços psicológicos com os quais o leitor pode se conectar ao autor, na interação verbal. Persuadido, o leitor é levado a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados, afirma Mainguenau (2013, p.108).

Assim, a ação persuasiva dos enunciadores, neste caso autores da canção “Polícia” e “Camelô”, está investida de valores sociais, os quais evocam no leitor o caráter e conseqüentemente a *incorporação*, e ambos (autor e leitor) passam a habitar em um corpo qual se comungam na adesão de um mesmo discurso.

Isso configura a representação da solidariedade entre os atores, na arena da linguagem. Se falamos de um corpo investido de valores é porque segundo Dahlet (2015, p.254, Apud Brait) ao falar sobre a entoação, corpo e texto poético, tomando como base as interpretações de Bakhtin, afirma que a relação entre corpo e o discurso é ambígua, pois uma hora o corpo constitui a origem do sentido, de onde emana o discurso interno, outra hora é esquecido quando o discurso interno é exteriorizado pela fala.

Dahlet alinha seu entendimento ao de Bakhtin sobre o corpo, ao dizer que “o texto age sobre o corpo despertando-o para a ação de expressão da fala”. Bakhtin cunhou a ideia de que o discurso interno que repousa no leitor legitima a fala do enunciador, uma vez que este ao produzir seu ethos discursivo evoca no coenunciador a réplica em direção ao discurso feito. O enunciador para evocar essa réplica se vale de uma autoridade, advinda de seu status exterior, a saber, a imagem pública, para legitimar seu discurso.

Logo, quando o autor da canção “Polícia” utiliza o verbo em terceira pessoa do plural “dizem”, ele veste-se de uma autoridade, neste caso, como cancionista, que utiliza um código artístico, e com esse instrumento vai ao encontro do leitor/ouvinte persuadindo-o, a fim de que este confirme sua opinião sobre a corporação.

Incitado por esse discurso, o leitor pode aceitar ou repudiar o discurso proferido. Vai depender do seu discurso interno, dos argumentos utilizados pelo



enunciador e também da cena da enunciação, Nessa articulação, a imagem de si que viabiliza a construção do ethos discursivo é moldada por um dialogismo, pela entoação, tom e a incorporação.

O ethos discursivo, parte constitutiva da cena enunciativa, acha guarida no receptor que legitima e qualifica. Por fim, é com todos esses instrumentos (dialogismo, gesto entoativo, interdiscurso, transcrição da fala, ideologia) que o enunciador compõe seu ethos discursivo na canção “Polícia” e se projeta sobre o outro a fim de convencê-lo, dentro da esfera enunciativa.

A partir de toda esta análise sobre a canção “Polícia”, percebemos que o ethos discursivo que está na letra da canção é um ethos agressivo que a todo momento contesta as atitudes da polícia como instituição que zela pela ordem e segurança da população.

Este ethos agressivo, tenta por meio do discurso, incitar no outro a finalidade da polícia, bem como as ações que esta produzia, pondo em cheque a autoridade e confiabilidade da instituição.

Numa prática docente esta canção serviria como base para rodas de discussão sobre as ações que a polícia tem realizado nos dias vigentes e se aquilo que ela fez no passado, ainda se mantém no presente, bem como as consequências desses atos policiais. O professor pode requerer após a discussão à luz da análise da canção, um mapa de conceitos sobre o poder da polícia (instituição) e o poder de polícia, (aquele que é dado às pessoas em cargos segurança em distintos contextos), a priori, por conseguinte, pode trabalhar com outras canções que tratam da mesma temática a fim de que os alunos comparem os olhares e discursos dos cancionistas sobre a instituição. Poderá trabalhar também com a ideia de como a Polícia pode servir aos interesses do Estado usando a legalidade para justificar os abusos de autoridades, contudo o professor não deve esquecer de mostrar o outro lado da Polícia, aquele que de fato produz segurança e ordem, funções constitucionais da instituição, a fim de que o aluno construa sua própria opinião, tendo observados os dois lados da moeda.

## 4.2 Arquétipos sociais e o humor ideológico em “Família”

Frye (1973, p, 362), ao discorrer sobre aspectos que norteiam os “arquétipos” sociais em determinada cultura, traz pressupostos que incorrem sobre a dialética romanesco x irônico que constitui a Literatura Ocidental. Se tomarmos o humor como campo de análise, ideia discutida por Possenti (2010, p.173), este é passível de observação, valendo-se de “categorias” de investigação. Estas formas conferem ou aludem às regras que devem ser seguidas por autores, algo que é totalmente questionável, se confrontarmos este conceito de obediência com as considerações de Eco (1984, p,350) quando promove discussões acerca dos caminhos que o cômico deve seguir, ponderar ou infringir.

Este cômico se relaciona estreitamente com o popular porque se vale da violação da norma, para se fazer “popular”, “liberatório”, “subversivo”. Logo, o humor, imerso nessa ideologia da violação, pode tomar a realidade e a subverter em piada ou criar um espaço jocoso a fim de que se possa transgredir a normatividade. Possenti (2010) é categórico quando afirma que o humor, assim como a literatura, pode tratar de qualquer assunto e procura a não rendição perante as proibições que trazem caráter e restrição de discussões e produções.

Os discursos se conectam no território de temas comuns. O autor de uma obra busca a voz do outro como calço a sua voz. Na interação verbal, os discursos podem se encontrar, mantendo uma relação dialógica, construindo ou perpetuando uma forma de pensar. É por meio do dialogismo que os sentidos são produzidos, moldados e refeitos. Bakhtin considera a interação a realidade fundamental da linguagem, construindo simulacros intersubjetivos. A avaliação dos discursos é um ponto crucial, na relação entre os interlocutores que se autoavaliam. Se a avaliação social cunhada por Bakhtin está enraizada pelas relações sociais dos atores na interação, o dialogismo se torna o princípio constitutivo não apenas da linguagem, mas também da construção do ethos discursivo. Na canção “Família”, do grupo Titãs, os discursos citado e interno são articulados com intuito de promover uma incitação ideológica de representatividade e questionamento de papéis e

lugares sociais de homem na figura de pai e de mulher nas figuras mãe e filha. A representação que se percebe na canção alimenta a 'polêmica discursiva', quando os discursos se cruzam na interação verbal. A letra da canção traz em seu contexto discursivo, leituras e inquietações sociais de quem a escreveu, observemos.

Família, família  
 Papai, mamãe, titia,  
 Almoça junto todo dia,  
 Nunca perde essa mania.  
 Mas quando a filha quer fugir de casa  
 Precisava descolar um ganha-pão  
 Filha de família se não casa  
 Papai, mamãe, não dão nem um tostão,  
 Família ê,  
 Família a  
 Família

Família, família,  
 Vovô, vovó, sobrinha.  
 Família, família  
 Janta junto todo dia.  
 Nunca perde essa mania  
 Mas quando o nenê fica doente  
 Procura uma farmácia de plantão  
 O choro do nenê é estridente  
 Assim não dá pra ver televisão.  
 Família ê  
 Família a  
 Família  
 Família, família  
 Cachorro, gato, galinha  
 Família, família  
 Vivi junto todo dia

Nunca perde essa mania  
A mãe morre de medo de barata,  
O pai vive com medo de ladrão,  
Jogaram inseticida pela casa,  
Botaram cadeado no portão.  
Família é  
Família a  
Família  
(Família, Titãs, 1986)

Ao analisarmos primeiro o trecho da canção, percebemos a existência de um discurso social que concebeu, ao longo da história, o que se convencionou chamar de família. A tradição que é exposta pela expressão “almoça junto todo dia” é o reflexo de uma percepção centenária. Há um discurso que enquadra e norteia as atividades familiares, as quais seguem uma rigidez de execução. Essa “pedagogia cultural” que construiu ao longo dos anos o imaginário de família, e as tarefas que seus constituintes deveriam realizar em comum acordo, emolduraram não apenas as ações, como também os papéis e os sujeitos, criando identidades culturais, que, pelos olhares dos autores da canção, são questionáveis.

A ironia que recai sobre o retrato de família, advém da posição crítica dos autores, que, incitados por novas formas de perceber a sua realidade, tencionam a construção da formação familiar. Logo, as ações do cotidiano familiar são tomadas como ponto de partida para a produção de questionamentos acerca da legitimidade da percepção do que seria uma “família”. Temos, então, a indagação sobre papéis sociais e representações, imersos em interrogações. Segundo Revuz (1990, p. 27), a presença da ironia em um texto configura a presença do sujeito e sua relação com a linguagem que ele produz. Revuz reitera que, a ironia, aspas e discursos direto e indireto, compõem a heterogeneidade mostrada, e contribuem para se perceber a posição ideológica do sujeito na produção da linguagem. A colocação de palavras escolhidas apontam para o inteligível, requerem do interlocutor atos que permitam um diálogo com a voz do autor. O cômico pode incitar bem fazê-lo refletir sobre determinado assunto. Bergson (2001) salienta que a comicidade dirige-se à

inteligência pura, logo o interlocutor ao apropriar-se do sentido incutido na palavra e consequentemente do contexto do texto, aguça os saberes internalizados.

Ainda sobre o humor, Freud (1987, p. 166), ao discorrer acerca do cômico, observa que o prazer dentro da comicidade liga-se ao ato de restrição do desgaste afetivo. Ou seja, a apreciação se dá quando o afetivo é distanciado da situação de convenção e o riso do jocoso ascende o prazer da “degustação” do ridículo encenado no campo do humor. O riso é acompanhado pela “insensibilidade”, a qual, gera um estado de suspensão da regra social, assim o leitor participa do ato ou cena humorística, com a percepção do cômico, depreendendo o riso largo ou de canto de boca e valores que permitem a coerção social. O humor e suas instâncias são o castigo para a norma social. Nessa concepção de embate intangível, a regra e o humor figuram elementos da representação da sociedade.

A primeira, o pragmatismo que interdita o comportamento humano, a segunda, a violação dos modelos sociais. Os autores da canção se valem do discurso construído pela sociedade sobre o que é família, para levantar por meio da canção, um questionamento/posicionamento. A canção “Família”, usada como instrumento discursivo é preciosa aos autores, pois segundo Fanta apud Brait, (2017, p. 166), “os gêneros do discurso apresentam-se ao locutor como recursos para pensar e dizer”.

Desta forma, a canção é esse recurso utilizado para expressar uma forma particular de “pensar” e “dizer” as ideias sobre a família, bem como, aquilo que sobre ela foi construído. Assim, os enunciadores da canção, se dirigem aos coenunciadores, para fazer estes refletirem, e não apenas a eles, mas também às consciências e vozes que se cristalizaram nos coenunciadores. À medida que analisamos a forma como os autores da canção avançam por meio da crítica, utilizando o imaginário social sobre a instituição família, percebemos a materialização do posicionamento ideológico. Pouco a pouco, a solidez da instituição é fragmentada pela ironia dos autores. O dialogismo, até aqui promovido, propicia a visibilidade da interação entre os discursos dos autores e da sociedade sobre a instituição família.

Para (Caretta, 2013, p.104), as canções possuem uma letra e toda letra apresenta uma situação de locução, em que alguém fala algo para alguém. Conforme Tatit (2004, p.77) as letras de situação, aquelas que simulam a fala de outrem, trazem um tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação etc.

Portanto, a canção “Família”, do grupo Titãs, apresenta uma ironia em tom de fala, uma crítica à formação do que seria família e os papéis desenvolvidos pelos constituintes, todas essas indagações permeadas pelas condições sociais, políticas que acometiam os autores.

Estes por sua vez, passam a apresentar com esses itens injuntivos, a materialidade de um ethos, que para Amossy (2014, p.126) “o orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê, interiorizados e valorizados pelo seu público-alvo”. Assim sendo, a expressão “almoça junto todo dia, nunca perde essa mania” é justaposta para obter do público, no primeiro momento, a aceitação, e por conseguinte levá-lo a perceber a distinção sobre o que ele (autor) fala e aquilo que a sociedade tem sobre o objeto em questão.

Lembremos de Stuart Hall (2006) quando este fala em seu livro, “A identidade cultural na Pós Modernidade”, acerca das concepções de sujeito. Hall cunhou três tipos de concepção de identidade, das quais usaremos duas. A noção de sujeito sociológico, a qual se forma na relação com outras pessoas, análogo a esse conceito, a ideia de família expressada pelos autores da canção, em sua primeira exposição, retoma esse ser sociológico, forjado nas relações entre os seus e os que estão ao seu redor.

A formação da família, dentro dessa concepção sociológica, à luz do olhar de Hall, reflete uma complexidade do mundo moderno e alguns valores intrínsecos a ele que passavam a ser mediados pelo contato com o outro, preenchendo os espaços “interior” e “exterior”. Sendo que o espaço privado é o seio familiar e o espaço público, extra seio. Nessa situação, os discursos se imbricam produzindo nuances distintas entre si. A crítica que começa a envolver o estereótipo de “família” é construída nesse confronto, entre o ethos do enunciador e o ethos de Família.

A imagem de família tradicional com suas ações tradicionais é arranhada pelo ethos discursivo, que se projeta sobre ela, usando a ironia e o humor. Desta forma, o enunciador vale-se do discurso advindo das relações sociais para promover uma percepção da formação familiar, ou ainda, dos espaços que os constituintes da instituição trafegam e como eles realizam esse tráfego.

Se as identidades são tomadas a partir de um contexto social, Hall chama isso de identidade fragmentada ou sujeito fragmentado, uma vez que a depender da

situação, o sujeito produz uma identidade específica para dialogar com aquele espaço social. E aqui que se percebe a construção de um ethos discurso, impresso pelo e para o discurso de outrem.

O sujeito se vê tomado por uma necessidade de convencer o outro de uma verdade. Na canção “Família”, essa percepção é comprovada pelos versos:

“Mas quando a filha quer fugir de casa  
Precisava descolar um ganha-pão  
Filha de família se não casa  
Papai, mamãe, não dão nem um tostão”

O autor humoriza a condição da mulher, relacionada ao papel de “filha”. À medida que a “filha” quer *fugir de casa*, ela perde seu status social de “índice”, “filha querida do pai”, “a moça guardada pro casamento”, pois a ação de fugir vai de encontro aos valores construídos no seio interior da família. O enunciador da canção arranja seu discurso, tomando por base o discurso de outrem, a saber, o de que a filha obediente, deveria sair de casa na hora certa e com um futuro garantido – *Filha de família se não casa* – e cria um discurso oposto, com a expressão – “*precisa descolar um ganha pão*”.

Em suma, os discursos divergem, criando uma polêmica entre as formas concebidas dos papéis sociais da figura feminina dentro e fora e do lar. O enunciado constrói um ethos discursivo do autor o qual pede uma validação do leitor sobre o que este ethos construiu. A fragmentação do sujeito feminino, na canção, é exposta pelo enunciador, que procura discutir uma nova forma de conduta feminina, a qual, naquela época, ganhava ainda mais visibilidade, em virtude das concepções feministas que apontavam novas formas de ser mulher na sociedade moderna.

Com isso, o discurso autoral pretendia além de fomentar tal reflexão sobre a posição do feminino, manter um diálogo temporal com aquilo que seria o futuro da condição feminina, a visibilidade social. Uma nova maneira de ser “Filha da família”, não subjugada à vontade paternal e aos valores tradicionais, já que o próprio “*fugir*”, empregado na letra da canção, dá margem a essa interpretação social.

A movimentação exposta pela expressão “*mas quando quer fugir de casa*” é construída por uma linguagem exterior. Linguagem que Brait (2017, p.55), tomando por base o pensamento de Bakhtin, sobre dialogismo, enfatiza que o princípio dialógico articula três posicionamentos maiores: “Um sobre a natureza do social; a socialidade é de essência intersubjetiva. Um segundo acerca natureza do signo: o signo é para agir. Um terceiro, enfim, sobre a natureza do sujeito: o sujeito é feito do que ele não é”. Logo, o signo que foi usado pelo enunciador, partiu de um olhar subjetivo, afim de analisar ou pôr em discussão a natureza do social que estava sendo construído sobre a questão do ser mulher no meio exterior, o espaço público, na época correlata à produção da canção, e orientando o olhar do outro sobre uma nova forma de se perceber aquele sujeito.

Por fim, na canção, a ironia constituída está atrelada a conceitos ideológicos, pois denuncia a presença do autor e sua consciência individual, a realidade na qual o autor estava inserido e esta realidade tomada como objeto passível de crítica, e o discurso autorial como produto do interdiscurso da tradição e da modernidade sobre concepções de família, já que o autor toma para si o discurso de outras instancias sociais a fim de produzir seu pensamento.

Família ê  
 Família a,  
 Família  
 Família, família  
 Vovô, vovó, sobrinha  
 Família, família  
 Janta junto todo dia  
 Nunca perde essa mania  
 Mas quando o nenê fica doente  
 Procura uma farmácia de plantão  
 O choro do nenê é estridente  
 Assim não dá pra ver televisão  
 (Família, Titãs, 1986)



Há dois tipos de juízos de valor, comparativos e positivos. A crítica baseada em valores comparativos cai em duas divisões principais, conforme a obra de arte seja considerada como um produto ou como algo que se possua. A primeira desenvolve a crítica biográfica, que relaciona a obra de arte fundamentalmente com o homem que a escreve. Podemos chamar a outra de crítica tropológica; e preocupa-se principalmente com o leitor contemporâneo (FRYE, 1973, p.28)

Northrop Frye, em seu livro, “Anatomia da crítica” (1973), propunha várias concepções sobre a manifestação da crítica em distintas formas de expressão. Sendo a canção um instrumento de expressão e de consumo, as considerações de Frye nos permitem entender e perceber os juízos de valor postos, em particular na canção “Família”.

Tais juízos são construídos com o conceito tropológico, pois se volta para o outro, produzindo a reflexão de quem é o sujeito que percebe a crítica, nesse caso na canção, e como esse sujeito entende a crítica e seus sentidos, já que ele, o sujeito, é um leitor contemporâneo em relação ao momento de construção da canção. Na canção “Família”, os juízos de valor aparecem em: “o choro do Nenê é estridente assim não dá pra ver televisão”, no qual o enunciador faz uma crítica ao ambiente familiar e como a figura do bebê é tratada. O enunciador apresenta uma cena comum e assume o papel de promotor, produzindo juízos de valor sobre a ação, entre eles, o do não cuidar da criança, já que ela é descrita como carente de cuidados, e o valor dado à presença da televisão no seio familiar, sendo que a televisão tem mais importância que a criança, pois a “tevê” é um instrumento de distração, ou de fuga da realidade, usada para alienar as pessoas.

A tentativa do discurso crítico do autor é basicamente o de promover uma reflexão sobre as práticas familiares, invocando no leitor uma participação maciça, no que tange à construção e validação da crítica. Esse recurso da linguagem usado pelo autor firma-se como um elo entre o mundo dos receptores e dos autores, no qual o dialogismo se evidencia, tornando a interação verbal uma prática executada de comum acordo. Segundo (Caretta 2013, p.90), as relações dialógicas que o discurso da canção estabelece com discursos de outras esferas, denomina-se interdialogismo. O interdialogismo é construído por elementos discursivos de esferas

distintas, mas arranjados para promoverem alusões às ações do dia a dia do ambiente familiar, e aos discursos extras à canção, ou seja, as vozes que construíram um imaginário sobre a família.

As relações promovidas pelo interdialogismo constituem uma face da interação verbal. Interação esta em que os sujeitos podem expressar suas percepções sobre uma realidade, um objeto e outro discurso, construindo mutuamente, imagens de si e do outro, mensurando juízo de valor sobre assuntos agradáveis a ambos. Para além dos discursos, a canção, em especial, apresenta uma dado importante que não se deve renegar à análise.

A melodia desta canção traz em seu bojo um comicidade. O que lhe serve como espécie de fachada, para deixar a letra da canção mais humorizada. Essa compatibilidade entre letra e melodia foi também assinalada por Caretta (2013, p.13):

A Semiótica da Canção avançou no estudo da compatibilidade entre letra e a melodia. Por compreender o enunciado como produto de uma conjuntura discursiva e a enunciação com o elo entre as condições de produção e o enunciado, a Análise do Discurso oferece a possibilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, por meio da observação do posicionamento discursivo do enunciador no interdiscurso.

A afirmação de Caretta nos permite aferir interpretações sobre o posicionamento do enunciador, no momento em que ele faz um recorte ideológico do seio familiar e põe em linha de discussão os sujeitos com suas identidades rearranjadas no contexto da canção. Investindo de autoridade seu discurso, mobiliza não apenas as opiniões alheias ao enunciado, como também os papéis sociais dos atores os quais ele observa, propiciando um dialogismo entre valores históricos e modernos, uma polêmica, requerendo a participação do outro, no jogo discursivo. Avaliando e sendo avaliado. Costurando seus retalhos (argumentos), nas esferas políticas, pois o ato de produzir uma opinião pode ser visto desta forma, ideológico, no momento que tenciona os construtos sociais acerca dos sujeitos no ambiente familiar.

Ainda sobre os sujeitos e suas representações, destacamos um discurso citado que constrói a figura feminina, ali representada pela figura da filha. Na constituição histórica da formação familiar e de sua ambiência, a figura da filha é moldada por valores sociais e ideológicos, os quais construíram uma imagem de si, enquadrando o feminino no espaço de recato e obediência e, por vezes, de invisibilidade.

As transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações da estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre adultos e o jovem e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas. (CARDOSO, 2005, p.93)

As considerações de Cardoso se alinham à de Andrea Nye (1939, p.56) quando esta reitera sua fala acerca da família: “a família tal como a conhecemos, nasceu com a propriedade privada que também causa a derrota histórica mundial do sexo feminino”. As famílias tradicionais não aceitavam a “saída” de suas filhas para o meio exterior, (uso a palavra saída para representar uma autonomia do ser feminino), desacompanhadas ou para campos de trabalhos. Esse pensamento prevaleceu por anos no seio familiar e ainda se mantém nos dias atuais, ainda que fragmentado pela mudança de pensamento ideológico de boa parte da sociedade.

A imagem de si do ser feminino foi forjada por valores religiosos e patriarcais. Assim tomado de assalto, esse discurso de outrem, serviu aos autores como incentivo e parâmetro de construção de um outro ethos discursivo que vai de encontro ao ethos prévio, pois a “filha” que ao sair de casa, não sendo mais “Filha de família”, tem de vencer o mundo, as barreiras invisíveis e sanções históricas. O ethos discursivo, advindo do enunciador, também assistido por uma ideologia, procura no outro seu lugar de eco.

Infringe sobre esse outrem indagações sobre a representação e papel social construídos acerca do feminino, requerendo do leitor ouvinte uma resposta, uma incorporação. Ao entrar em consonância com a arguição do enunciador, o coenunciador atribui um juízo de valor favorável à ação do enunciador. Logo, o ethos discursivo que se manifesta na cena da enunciação, persuade a outrem utilizando

um discurso ora citado, quando coloca à mercê de um questionamento a fala do outro, e particular, próprio, construído exclusivamente para convencer o receptor de sua mensagem.

Se o autor tem consciência de si na enunciação é porque essa consciência lhe foi formada. Bakhtin (1985) afirma que o território interno de cada um não é soberano; ser significa ser para o outro. Tudo que chega de si mesmo é advindo do outro com o tom valorativo e emocional. Portanto, a concepção de “família” expressada pelo autor, não lhe pertence, não foi por ele construída, a priori, ao contrário, advém do outrem com uma carga de valores. Os sujeitos ao participarem da interação verbal, o fazem com o dialogismo, multiplicando o *já-dito*.

Para Souza apud Brait, (2015, p.234), “Nenhum falante é o adão bíblico que nomeia o mundo pela primeira vez, nenhum falante é o primeiro a falar sobre o tópico do seu discurso”. Portanto, replica o já-dito e investigado com um outro olhar, uma nova percepção do funcionalismo daquele objeto na mesma situação ou em momento diferente. O trecho seguinte traz uma carga de ideológica maciça e desconstruções sociais que propiciam a percepção da construção de um ethos discursivo, notemos:

Família ê  
 Família a  
 Família  
 Família, família  
 Cachorro, gato, galinha  
 Família, família  
 Vive junto todo dia  
 Nunca perde essa mania  
 A mãe morre de medo de barata  
 O pai vive com medo de ladrão  
 Jogaram inseticida pela casa  
 Botaram um cadeado no portão  
 Família êh! Família ah!

Van Dijk (2015) nos orienta que toda abordagem ideológica perpassa por um processo cognitivo. Para o autor, a ideologia manipula não apenas o uso da palavra, língua, mas também outros mecanismos como conhecimento, representação social, valores etc. “toda ideologia engloba uma reconstrução da realidade”, afirma Dijk (2015, p.48). Para entendermos as expressões postas na canção sobre as figuras do pai e da mãe é que trouxemos a iluminação de Van Dijk.

Mais que atos discursivos, os enunciados trazem um olhar tomado por ideologias que se imbricam. Pai e Mãe, as duas torres do ambiente familiar são reconstruídas sob uma perspectiva da fragilidade, cunhada pelo medo humano. A seleção restritiva do tema, ali percebida, é uma forma de controle que os autores querem produzir. Não para manter sob jugo o objeto em questão, mas sim para demonstrar seu poder discursivo sobre o controle que eles têm em relação aos seus posicionamentos. E é nesse ponto que percebemos que a construção do ethos discursivo é produzido por um contraponto ideológico.

Se por convenções históricas o imaginário sobre “pai” e “mãe” foi idealizado por circunstâncias valoradas dentro do ambiente familiar como protetores e pilares da “família”, na canção “Família” essa construção é minada pelo medo psicológico determinado pela figuras da “barata” e do “ladrão”.

O que nos leva a entender que a legitimação do poder que foi dado às figuras de pai e mãe no seio familiar, corresponde a uma forma de controle social dado por um outro discurso, o religioso que por sua vez conferia caráter divino àquelas figuras inabaláveis. Na contraposição dessa construção social, as figuras da “barata” e do “ladrão”, são usadas para arranhar discursivamente a sacralidade paternal. Logo, se acirra o embate entre o ethos discursivo dos enunciadores (canção) e o ethos discursivo tradicional (sociedade), bem como seus poderes de persuasão sobre o leitor ouvinte. Ambos forjados pelas interações sociais que eles realizam nos meios sociais.

O embate discursivo fica mais evidente com as respostas aos medos expostos das figuras familiares. Em “jogaram inseticida pela casa” e “botaram um cadeado no portão”, se explicita a contra ação ao medo institucionalizado pelo autor. É como se o autor da canção permitisse que os personagens pai e mãe respondessem à crítica sofrida. Mas, na verdade, os cancionistas pretendem aprofundar a indagação acerca do poder dos agentes familiares, dimensionando a crítica com uma ironia aguda.

Ao utilizar os verbos na terceira pessoa do plural *jogaram* e *botaram*, se distancia da ação e diz que os autores da ação de criticar não provém dos compositores, e sim da sociedade que construiu as figuras paternas com divindade. Assim, o discurso citado é tomado por recorrência na tentativa de persuadir o leitor-ouvinte. Para Van Dijk essa situação confere o que ele chama de dimensões de poder.

A análise das estruturas de poder permite-nos arrolar outras categorias relevantes, especificamente aquelas dimensões de poder que podem ter algum impacto sobre o discurso e sobre suas estruturas(...) as relações sobre os diferentes grupos sociais e abrangência ou o domínio do exercício do poder por (membros de) essas instituições ou grupos (VAN DIJK, 2015, p.54)

*Nós e Eles*, é o fundamento discursivo que a canção aborda. Por que seu ethos discursivo dos autores se expõe, na interação verbal, é com intuito de reconstrução dos papéis sociais a favor de um novo olhar sobre as posições do homem e mulher, pai e mãe, numa sociedade que passa por transição política e ideológica. Logo, o *Nós*, aponta para a mudança de pensamento e liberdade, ancorados por outros alicerces sociais, ou ainda, outras formas de perceber o real. Com isso, a ironia utilizada nos versos vai de encontro ao, *Eles*, e não somente às figuras familiares investida de poder, como também aos aspectos sociais e articulações discursivas no âmbito social.

Para Bakhtin (2009, p. 160), as condições da comunicação verbal, suas formas e métodos de diferenciação são determinadas pelas condições sociais e econômicas da época. Por isso, o discurso dos autores da canção se manifesta com um relevo especial, pois alude às condições de produção da canção na década de 80. A forma de dizer do falante, neste caso enunciadores, confere o nível de engajamento manifesto, ou o nível de domínio de uso da língua, para prover uma reflexão.

A narração prévia que se tem do cotidiano de um ambiente familiar, na canção, permite apreender as entoações e senso de humor postos no enunciado, criando a seu modo um parecer, um diálogo entre si e o outro. Segundo Bakhtin (2009, p. 157), “O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com as suas entoações, seu humor, sua ironia, seu ódio”. Assim

sendo, os enunciadores da canção “Família” realizaram um paródia da vida familiar e de seus constituintes, utilizando aspectos linguísticos, forjando um estilo e uma forma de dizer imersos no humor e na ironia.

Ainda em Bakhtin (2009, p.156), a língua elabora meios mais sutis e versáteis permitindo a infiltração das réplicas do autor no discurso de outrem. O que é claramente exposto quando os enunciadores da canção analisada, introduzem as figuras de animais ao contexto de vivência familiar, pois se estabelece um humor doce, alegórico. Uso da língua e do discurso são recursos que estão no micro nível social, segundo Van Dijk (2015). Para ele, existem duas esferas de ordem social, nas quais os atores sociais são interceptados ou produzem incursões.

É nesse micro nível que o autor permeia suas opiniões e se põe, às vezes, como “juiz” de outrem. Ao assumir um ethos de juiz, seu posicionamento ganha status de lei e confere um caráter absoluto ao seu discurso. Ao entrar na arena dos discursos, o autor do enunciado, se vale dos instrumentos da linguagem para atingir seus objetivos, usando por vez ou outra, as mesmas armas do outro, construindo imagens de si, em situações propícias à multiplicidade discursiva. Contudo, as formas linguísticas, usadas pelo autor, podem não prover efeitos de sentidos almejados. Para Bakhtin (2013, p.97), esse efeito é chamado de sinalidade, quando a forma linguística for percebida pelo leitor como mero sinal da fala, sem valor de expressão linguística. Logo, as formas linguísticas que aqui destacamos foram percebidas dentro do contexto cancional, por isso o conhecimento do contexto de produção é imprescindível para a compreensão das canções e consequentemente desta análise.

A mesclagem de formas sonoras com formas linguística inaugurando o gesto cancional são ações pertinentes ao fazer musical. “Produzindo uma forma de dizer particular que tem por admirador um conteúdo a ser dito” é um dos conceitos dados por Tatit (2004, p.17), ao referendar a canção em sua gênese em território brasileiro. Surgia no século XX, a tão amada canção popular brasileira pelas mãos e bocas de setores da população que possuíam formas de produção oral.

Com cara de falares do dia a dia, o texto oral, poderia ser dito e redito por várias vezes e guardado para instantes futuros. Classificada como forma de expressão artística, quando se possibilitou o registro técnico da oralidade musicada, a qual “vivia” entre o lundu e a modinha, a canção tem sua gênese no lundu - próprio dos batuques e danças africanas advindas da África, e a modinha - dos salões de

operetas tendo por caráter melódico a evocação de trechos da música erudita europeia. Um outro elemento constituinte da canção, seria a letra. As *letras - poemas* (modinhas) e *letras – maliciosas* (lundu) foram tomadas como matéria – prima para a produção de canções.

Assim como indicamos práticas pedagógicas com o uso da canção “Polícia” anteriormente, com a canção “Família” não é diferente, uma vez que esta canção fomenta a discussão de gênero, trazendo como recorte principal o olhar sobre o feminino. Práticas como roda de leitura, análise comparada e estudo dirigido sobre as pessoas do discurso, saber 1ª, 2ª e 3ª pessoa, podem ser maneiras de se aprofundar as leituras e interpretações, bem como o uso das palavras para criar sentidos e revelam as intenções do sujeito. O professor ao utilizar a canção “Família” como instrumento de estudo sobre a representação do gênero feminino, pode alinhar a representação que é feita sobre a mulher, ao recorte que realizado por Roberto Drummond, no romance *Hilda Furção* (1991), no qual se existe a construção do ideário de “moça de família”. Com isso, o professor pode realizar rodas de leitura e discussão sobre representatividade feminina em códigos artísticos distintos de épocas diferentes. Outra prática valiosa é construção de um “storyboard” narrativo, em que os alunos, após leitura, discussão e análise da canção, representassem por meio de imagens as faces do gênero feminino encontrados na canção.



### 4.3 “Estado Violência”: A consciência individual contra a opressão

Toda canção apresenta um olhar particular de quem a produziu acerca de temas sociais que circulam numa sociedade dentro ou fora de um espaço de tempo específico. Os diálogos que são produzidos entre os agentes sociais, a saber, autor e receptor, constroem uma realidade guiada, diferente de sua gênese. A canção pode ser construída a partir de instrumentos linguísticos que lhe permitem produzir sentidos distintos em contextos usuais e não usuais (propagandas, vinhetas, análises teóricas). Assim, a canção apresenta um caráter multimodal e funcional, uma vez que sua performance vai depender da situação em que ela for empregada.

Segundo Caretta (2013, p.102), o compositor transforma o ato de fala em ato de canto ao produzir um enunciado-canção constituído por elementos linguísticos relacionados a elementos musicais. Portanto, o compositor tem em suas mãos o poder de transpor a oralidade (fala) para o canto (texto cancionado).

Sendo assim, a canção popular traz em seu contexto mimeses da fala do cotidiano transformadas em partes constitutivas da canção, promovendo muito mais que identificação com leitor ouvinte. A canção permite um estado de contemplação em que o leitor ouvinte é levado a um estado de subjetivação, de fuga da realidade. É o que acontece se lembrarmos da canção “Carinhoso”, de Pixinguinha. Essa canção produz um estado de contemplação sobre momentos de amor vividos por quem a escreveu e incita, no momento em que se ouve a canção, um diálogo entre as lembranças do autor, ali postas, e as lembranças dos ouvintes, produzindo um despertar de sentidos diversos. Ao mesmo tempo que a relação autor e leitor se conclui, os sentidos são ampliados, as lembranças amorosas são trazidas à tona, o dialogismo é concretizado.

Mediante ao que foi dito acerca da canção, voltamos nossos olhares para a canção “Estado violência”, dos Titãs, do álbum Cabeça Dinossauro (1986). A canção é um texto cantado que representa um grito contrário à forma de como estado agia sobre as pessoas da década de 80. As ações que eram produzidas pelo estado são questionadas em favor da liberdade de expressão.

No contexto histórico da pós-ditadura, a sociedade da década de 80 vivia cerceada por leis que repreendiam com dureza as “condutas discordantes”. Sanções enérgicas maquiadas de leis em prol da ordem social, delimitavam a forma de ser e pensar na sociedade da época. A opressão era por vezes escancarada nas ruas e velada em notícias veiculadas por canais midiáticos (televisão, rádio). Imersa na ideologia BRock, a canção “Estado violência” é a resposta inteligível ao ditador, com uma linguagem que não se recolhe frente à opressão, antes transpõe os limites impostos pela censura institucionalizada pelo estado.

O Estado, segundo a letra da canção é um “ser” hipócrita. Falso em sua constituição. Forjado para fins de uma brutalidade institucional. É aquela entidade que produz marcas no corpo e marcas sociais. Que usa da legalidade para produzir cerceamento, controle. A enunciação que o autor construiu nesta canção, tem por objetivo promover uma reflexão sobre as atitudes do estado, sua maneira de agir, seu poder. O leitor deve observar os discursos postos em cada palavra da canção a fim de que ele perceba o olhar questionador do autor. As marcas do discurso e do ethos militante que se propaga por toda a canção. Observemos a letra da canção, de Charles Gavin e Paulo Miklos, “Estado Violência” de 1986. .

Sinto no meu corpo  
 A dor que me angustia  
 A lei ao meu redor  
 A lei que eu não queria  
 Estado violência  
 Estado hipocrisia  
 A lei que não é minha  
 A lei que eu não queria  
 Meu corpo não é meu  
 Meu coração é teu  
 Atrás de portas frias  
 O homem está só  
 Homem em silêncio  
 Homem em prisão  
 Homem no escuro

Futuro da nação  
 Estado violência  
 Deixem-me querer  
 Estado violência  
 Deixem-me pensar  
 Estado violência  
 Deixem-me sentir  
 Estado violência  
 Deixem-me em paz.

Numa primeira observação, constatamos a presença de um discurso que se projeta contra a dominação institucional. É um discurso que não se rendeu à política de opressão implementada pela força. A expressão de uma consciência individual que expressa seus desejos, intenções, e impulsos criadores, englobando o ato de fala e de enunciação. Essa consciência se manifesta por meio da utilização do verbo “deixar”, conjugado na canção como “deixem-me”. Há nesse sintagma um impulso, um desejo de liberdade, uma vontade de ser e sentir que foi controlada pelas ações do estado.

O enunciador trata o Estado como um ser personificado, lhe dá status de coisa material para junto a ele promover uma conversa, um diálogo no qual o autor possa expor todo seu pesar que representa seus valores e sentimentos. Bakhtin (2009), fala acerca da expressão interior, ou melhor, o subjetivismo individualista. Para ele tudo é essencialmente interior e o exterior se torna um receptáculo para receber aquilo que é interior. Ou seja, o “pesar” que está exposto na canção, por meio do verbo flexionado “deixe-me”, é o receptáculo linguísticos das dores, das cicatrizes abertas e dá não liberdade, produzidas pela a violência institucional do Estado. É a palavra cheia de sentidos, pela qual o compositor da canção se projeta sobre seu opressor qualificando-o.

Bakhtin (2009, p.53) traz uma observação sobre o uso da palavra que nos diz: “as palavras podem entrar no nosso discurso a partir de enunciados individuais alheios, mantendo em menor ou maior grau os tons e ecos desses enunciados individuais”. Há de se observar que esse conteúdo interior (sentimentos e desejos), expressos pelo compositor da canção usando palavras enviesadas, é a forma como o autor traduz aquilo que ele vê na realidade que o circunda, são ecos individuais

que quando apreendidos podem produzir, se bem arrançados, sentidos e poder para quem os utiliza. Ainda que a voz seja individual na canção, o conteúdo (dores e marcas sociais), não é.

O conteúdo da expressão verbal (o pesar), foi produzido com o intuito de propiciar um contrato entre o autor e o receptor, objetivando uma relação dialógica tendo como ponte a canção. O autor da canção se apropriou dos discursos que militam contra a intervenção do estado para expressar a inquietação de um coletivo. A situação social da época modelou a expressão exterior do autor e consequentemente seu ideário mental. Mesmo não havendo um interlocutor físico, nesse caso o estado, a palavra do compositor se dirige à instituição, no primeiro momento, confronta as ações institucionais que produzem a violência. O Estado personificado em “ser” material, não responde de imediato ao confronto, assim a voz do autor se desloca para o leitor ouvinte que responde ao chamamento do autor e dá uma resposta de caráter responsivo, firmando um contrato por meio da interação verbal.

Esse dialogismo entre autor, instituição e locutor representa a tríade da interação verbal. A enunciação autoral procura sua caverna de eco no locutor e para tanto usa da voz interior expressada pela exteriorização das ideias e sentimentos sobre as sanções realizadas pelo estado para esquadrihar o andar das pessoas no âmbito social. A simples tomada de consciência do autor sobre as ações do Estado, evidenciadas na canção, implica a existência de um discurso interior de si e do outro, que a qualquer instante pode ser levado a irromper o silêncio subjetivo para manifestar-se na interação verbal como discurso ideológico e coletivo.

Bakhtin(2009) sinaliza que a expressão exterior - tudo aquilo que é formado e determinado pelo psiquismo do indivíduo que fala com o outro com a ajuda de um código de signos externos - prolonga e esclarece as decisões tomadas pelo discurso interior, o que se constata na canção “Estado violência”. As palavras estão cheias de desejos e denotam um querer particular e ao mesmo tempo coletivo por um formato de sociedade em que o estado não haja com repressão.

Na canção “Estado violência”, o discurso da coletividade e do autor se juntaram para constituí-la e transformá-la em instrumento de protesto ideológico, militante e crítico. Segundo Caretta (2013, p.136), “as palavras são tomadas sempre da boca de outros falantes a serviços de suas intenções discursivas e submetidas aos seus elementos estratificantes (gêneros, entoações expressivas, esferas

discursivas etc)”, ficando a cargo do compositor reprogramá-las segundo suas intenções. Logo, as palavras na canção possuem um reprogramação assistida por uma sátira que para Frye (1973) é uma crítica militante que passa do humor do riso solto descomprometido, para um sarcasmo, um deboche direcionado.

Analisando outras partes da canção como: “deixem-me querer”; “deixem-me sentir”; deixem-me em paz; “deixe-me pensar” detectamos a existência de um eu subjetivo que fala com o outro eminente, neste caso, o estado. Pode-se pensar que o uso dessas expressões são de cunho particular, sem o auxílio do outro, expressadas por uma consciência “mental do eu”, por conterem em sua formação sintagmática a primeira pessoa do discurso, contudo, segundo Bakhtin (2009, p.119), “a consciência “mental do eu” é frágil ao aproximar-se do seu limite ao dilapidar seu potencial e orientação social, insuficiente para orientar-se para o social. E contrapõe-se à consciência “mental do nós”, mais forte e bem organizada”.

Numa relação de ideias entre a fala de Bakhtin e a letra da canção, queremos destacar que o enunciador da canção usa o “deixem-me” na materialização da consciência mental do eu e se fragiliza como ser consciente de sua condição social de oprimido.

Todavia, ao usar os verbos no infinitivo “pensar”, “querer”, “sentir”, empodera-se, pois estes sintagmas não expressam apenas um desejo particular e sim o desejo de uma coletividade, logo uma consciência “mental do nós”, que segundo Bakhtin (2009, p.119) “a consciência coletiva é uma atividade diferenciada, ligada à estabilidade de orientação social”, tornando o grito por liberdade maciço, capaz de se contrapor à violência institucionalizada.

É nessa esfera de comunicação que os discursos se agrupam, somando forças e criando frente de protesto que viabilizem um diálogo futuro entre Estado e população e uma consciência nova de se estar na cidade e usufruir de seus espaços coletivos. Se o oprimido toma consciência de sua opressão não de forma isolada e sim coletiva, atividade mental deste agente, será o resultado de um “sentir coletivo”, ou seja, quando o oprimido falar sobre atos de opressão, não se baseará apenas em sua dor, mas sim na dor externada pelo coletivo, logo ele demonstrará um engajamento político que se posicione contra a opressão generalizada, não mais particular.

Lembremos das canções de Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso que em seu tempo criticaram a violência que o estado realizava contra a

população, ou seja, o coletivo. Esses autores, munidos de um “consciência mental do nós”, se posicionaram contra a violência estatal, despertando outros de suas consciências limitadas do “eu”. Ao se despertar dessa consciência isolada do eu, individualista, Bakhtin (2009, p. 120d) nos diz que: (...) “não haverá lugar para uma mentalidade resignada e submissa”. Ressurge, então, a prática da militância, pela consciência do nós, que fala sobre as condições sociais, dores e cerceamento dos cidadãos. Adiante, aprofundaremos nossa análise sobre o discurso e os arranjos lexicais que o legitimam, observemos os trechos da canção:

Atrás de portas frias o homem está só  
 Homem em silêncio  
 Homem em prisão  
 Homem no escuro  
 Futuro da nação

Osqualificadores aludem para questões sensoriais ao evocar os sentidos do homem, a visão e fala, no arranjo linguístico. A escolha dessas palavras apontam para uma forma de sentir a opressão e o poder do estado projetando um homem submisso, sendo esse tipo de cidadão o ideário de “futuro da nação”. É nesse momento que a canção se projeta para o futuro, numa viagem temporal, pois nos dias atuais se percebe em boa parte da população, um receio em se colocar contra as ações violentas do estado.

Como se a violência, vista pelo compositor da canção “Estado violência”, se tornasse um camaleão, protegendo-se da destruição, a fim de voltar à tona, no futuro não muito distante, para aterrorizar as pessoas. Temos por meio dos discursos o retrato de situações violentas que inviabilizavam o ir e vir das pessoas.

Discursos cheios de poder que vigiavam a conduta de todos, subjugando-os a uma servidão/obediência. Essas percepções sociais de uma sociedade próxima do autor são identificáveis por um leitor criterioso, preocupado em esmiuçar os sentidos postos na letra da canção.

Segundo (Faraco apud Brait 2017,p.40), o autor se apropria de um discurso social, ou seja, de uma voz social, que reclama a realidade que lhe aflige. O autor se torna uma “segunda voz” ao separar-se da voz do escritor a fim de criar um estética-formal da realidade vista. É também com estética que o autor constrói uma imagem

de si, do meio social, e uma situação favorável para a aceitação das suas ideias pelo leitor.

A construção da canção “Estado violência” é um olhar, a priori, estético sobre a realidade que circunda o autor- criador, uma vez que este autor–criador manipula a linguagem e a realidade de forma a favorecer e produzir sentidos semióticos, linguísticos e filosóficos, os quais serão decifrados pelo receptor que tem a intenção de esclarecer os “enigmas linguísticos”, postos na canção como instrumentos de atração, que por sua vez aludem às intenções autorais de quem observou um dado objeto e dele construiu uma leitura, um olhar particular sobre o objeto.

Uma tensividade é percebida na canção “Estado violência”, quando se observa o texto-canção em sua expressividade. Para se perceber tal expressividade é necessário que o leitor ouça a melodia da canção, pois esta tensividade margeia a melodia e o autor, no ato da composição, usou do “gesto entoativo” concebido por Tatit (2004, p.36) para evocar uma proximidade do uso cotidiano da fala, deslocando a performance da fala para dentro da canção. Os seguintes trechos da canção mostram o deslocamento.

Estado violência  
Deixem-me querer  
Estado violência  
Deixem-me pensar  
Estado violência  
Deixem-me sentir  
Estado violência  
Deixem-me em paz.

O deslocamento acontece na expressão “Estado violência”, porque é ideologicamente acentuada por um coletivo, marcando a inteligibilidade, ou seja, a consciência aprimorada daquele que percebe seu entorno e dele se vale para produzir sentidos. Já as outras expressões: *deixem-me querer*, *deixem-me pensar*, *deixem-me sentir*, *deixe-me em paz*, são cantadas por uma (única voz) em tom de respostas ao coro. Pode-se entender que as várias vozes incluídas na canção são as representações dos gritos de oposição à repressão que se produzia de forma

institucionalizada contra as pessoas. Essas vozes configuram a existência de uma consciência coletiva, tomada pela ação do autorque se valeu da realidade, das vozes que nela ecoavam, para incutir na mente de quem escutasse a canção, ainda que indiretamente, ecos de resistência às sanções do Estado.

No bojo do interdiscurso, a canção prova sua participação, pois trafega por esferas sociais distintas. A priori, ela dialoga de forma indireta com a esfera social dos opressores aliados do Estado e com a outra parcela da população que a tudo via, mas não produzia reações anti estatais; com a esfera dos direitos humanos, já que o cárcere político que às vezes se reproduzia nas prisões e espaço urbanos , tinha finalidade de cercear a mente e o modo de vida das pessoas de forma aguda, é o que se pode deduzir analisando os versos - *atrás de portas frias o homem está só, homem em silêncio*"; e com a esfera filosófica, com o ato de pensar cerceado, explicitado pelo verso - *deixem-me pensar*.

Com todos esses instrumentos da linguagem o compositor da canção forjou um ethos discursivo ora utilizando os discursos de outrem – consciência mental do nós, que está na esfera social, ora com a imagem de si ao incorporar suas dores e seus medos, bem como suas posições políticas e ideológicas. Um ethos discursivo inquieto, que protesta, inconformado com as ações daquele que é visto como zelador do “bem estar” do coletivo, que usa a palavra como arma e ao mesmo tempo como bandeira de resistência. Amossy (2014, p. 121) parafraseando as considerações de Bourdieu, fala do uso da palavra reiterando que:

A eficácia simbólica da palavra, só se efetiva quando aquele que a sofre reconhece aquele que a exerce como capacitado a exercê-la. A eficácia da palavra não depende do que ela enuncia, mas daquele que a enuncia e do poder do qual se está investido aos olhos do público.

Assim, o ethos discursivo presente na canção “Estado violência”, exprime uma visão do real conjunta a outras visões que lhe são amistosas. Alia-se aos constituintes da sociedade da década de 80, aqueles que comungavam das mesmas ideias, para tremular uma bandeira em prol de um modo de vida consciente e se possível longe dos tentáculos do estado. Portanto, o ethos discursivo nesta canção está investido de poder que lhe foi conferido por meio da voz do outro, que usada,



serviu-lhe de blindagem, no momento em que ele, ethos discursivo, uso o discurso do outro para ir de encontro a seu opressor. Amossy (2014, p.120) reitera que o poder das palavras deriva da adequação entre a função social do locutor e seu discurso, que por sua vez só tem autoridade se for dito pela pessoa legitimada em uma situação e receptores legítimos.

Bakhtin considerou a palavra um signo ideológico por natureza, uma vez que ela é o produto da interação verbal carregada de sentidos. Os símbolos que são construídos com uso da palavra revelam a prática inteligível de seu usuário. Sobral (apud Brait 2017, p.25), ao falar sobre o Círculo bakhtiniano, faz uma consideração importante sobre o “inteligível e o sensível”. O primeiro é a forma de apreender o mundo e expressá-lo e o segundo a existência desse mundo em si. Usando a correlação dos conceitos, o compositor realiza o “inteligível e o sensível” ao apreender o mundo que o circundava (as dores, marcas, condutas, ações) e realizando o ato de sentir o mundo exterior.

Ainda sobre a eficácia simbólica da palavra, temos os signos “estado violência e estado hipocrisia” cheios de um discurso que desqualifica a existência da instituição e suas ações repressoras. Um esquema discursivo envolve essas palavras com intuito de torná-las significativas para os receptores. São qualificadores semânticos que foram postos ideologicamente. Produtos de uma consciência inteligível e ao mesmo sensível do autor frente a uma sociedade oprimida e cerceada. Salientamos o conhecimento da melodia para se compreender o que estamos a falar, pois a forma cantada desses signos linguísticos na canção imitam as vozes de uma parcela da sociedade que se via vigiada em seus costumes e tráfego social.

Essa mimese do ato de fala, mantém uma relação intradialógica com a canção “Polícia” do mesmo álbum, “Cabeça Dinossauro”, para Caretta (2013, p.68) as relações intradialógicas pode ocorrer por intertextualidade- quando um enunciado cita outros ou alude a eles, ou interdiscursividade – ocorre na interrelação entre um enunciado e outro por meios de suas categorias discursivas (gênero, estilo, avaliação social etc.). Essa menção à fala de base entoativas percebidas em ambas canções, usadas com fins semelhantes. É um ato de apreensão do uso social da língua entre os agentes que foi pinçado pelo autor, numa situação de interação verbal. Com essa compreensão do uso das palavras ideologicamente carregadas, apreende-se a simbologia das palavras, já que elas foram usadas numa

situação legítima e para um público legítimo, tornando-as atemporais, pois dialogam com as performances de seus referentes (estado e cidadão), nos dias atuais.

O autor pretende atrair a atenção e aceitação do receptor dialogando com a consciência interior do outro. Constrói um ethos em função das expectativas de um público alvo. Dá um *tom* que segundo Maingueneau (2013) está envolto por um caráter e corporeidade que legitimam o ethos discursivo. Nesta canção o ethos discursivo mantém uma relação com posições institucionais exteriores a ele.

Quando lemos o trecho: *Homem em silêncio futuro da nação*, pode-se perceber que o ethos discursivo que fala nesse momento executa o ato de observar, antecipadamente, as entidades que produzem esse “homem silenciado”, pois o enunciador analisou as ações do opressor (estado) e do oprimido (cidadão), as relações de embates sociais entre ambos para então, posteriormente, criar as imagens de si, a saber, de questionador- em relação à violência institucionalizada do estado, e companheiro – em aproximar-se do receptor oprimido, valendo-se de uma consciência coletiva acerca dos atos de repressão.

O ethos discursivo do enunciador revela um discurso ideológico, particular, alimentado pelas relações sociais entre estado e cidadão. Se vale da cena englobante – a situação de embate social, para apropriar-se dos discursos de ambos agentes. Heterogêneos, esses discursos constroem os ideais de representação social um do outro. O enunciador percebe essa heterogeneidade, apreende-a e a usa na criação de uma estética do real, na qual o ethos discursivo do autor possa persuadir o leitor, requerendo dele a cooperação efetiva na interação verbal.

Aprofundando o entendimento sobre o ethos discursivo, na canção “Estado violência”, a maneira de dizer do enunciador lhe confere uma característica peculiar, um jeito próprio de falar as palavras. Esse jeito particular de se pronunciar do enunciador, contorna a forma de projeção que ele faz frente ao público alvo. Revela seu caráter e sua performance segundo Maingueneau(2013). O enunciador cria para si a imagem de um cidadão inconformado com os fatos sociais que ele observa da realidade que lhe é próxima. Constrói um palco que lhe serve como cenário. O estilo do enunciador compreendido na relação entre elementos melódicos e linguísticos da canção demonstra um ethos agressivo, pois a forma de expressão externa do “eu” tanto na melodia dessa canção quanto na composição da letra aludem a uma inquietação deste “eu” no âmbito social.

Para Maingueneau (2013, p.138), o ethos é “a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa dimensão do corpo”. É essa voz que exprime aquilo que está no interior do enunciador que de antemão, apreendeu os discursos, selecionou aqueles que lhe são favoráveis e os reprogramou em sua expressão exterior para envolver o receptor.

Maingueneau (2013) nos adverte que o enunciador ao tentar dialogar com o outro, usa os discursos que estão posto em cenas validadas. São cenas em que a enunciação já é legítima, ou seja, reconhecida pela coletividade e tem solidez no repertório do público.

Quando o compositor da canção se vale dessa validação de temas sociais ou elementos linguísticos, o faz para atrair seu receptor, incitando deste seu repertório particular. Bakhtin (2009) chama discurso citado ou de outrem, a recorrência da fala do outro na esfera discursiva para aprimorar o ato de enunciação na interação verbal.

Se o enunciador utiliza o discurso de outrem independente de sua origem, esse discurso pode sofrer alterações de sentido, ainda que a composição linguística gramatical não sofra alterações, isso por que na enunciação os sentidos das palavras são acometidos pela maneira de dizer de quem anuncia que pode assumir tons diferentes a depender da situação na interação verbal.

Caretta (2013, p.175), “considera que o estilo do enunciador configura a sua imagem frente ao coenunciador”. É a imagem de si projetada no espaço social. A consolidação de sua performance dentro da interação verbal, logo a expressão de seu ethos discursivo do enunciador frente àqueles que lhe são amigáveis. Portanto, na canção “Estado violência”, todo o enunciado foi construído levando aspectos intra e extra autor. Observados e deglutidos no ato de antropofagia, munido de uma consciência humana que trafega entre o “eu” particular e” nós” coletivo, que ora personifica a coisa para com ela travar diálogos, ora a desmaterializa para tentar dominá-la ou pô-la em evidência.

Usando do outro não apenas o seu discurso, suas leituras de mundo e marcas sociais, mas sim seu corpo, sua voz e representatividade. A canção faz-nos refletir sobre aspectos sociais como censura, aplicação de leis, castigo à desobediência etc. Todas essas sanções estão recapituladas nos versos - *sinto no meu corpo a dor que me angustia, a lei ao meu redor, alei que eu não queria*, pois

esses versos aludem a uma vigilância incessante do estado para com a população da época.

Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir* (2014), faz menção a um tipo de sanção normalizadora que acomete aos sujeitos que não seguiam as regras ou deixavam de cumprir suas obrigações. Foucault ambienta sua discussão nas situações cotidianas dos orfanatos, exército, escola e analisa como a disciplina nesses locais é produzida.

Salienta que nesses locais as sanções procuram evitar a má conduta e a desobediência. Trata ainda das micropenalidades que circulam nesses espaços, as quais têm por objetivo cercear atrasos, ausências, interrupções de tarefas, negligência, falta de zelo, ou todo tipo de ação que vai de encontro à ordem social.

A lei descrita na canção é um mecanismo regulador que produz punição à falta de obediência. É uma lei, que segundo o compositor, deixa marcas nos corpos dos indivíduos impelindo-os à “boa conduta”. É a norma restauradora da ordem social, combatente de um caos produzido pela “desordem”, ou melhor, a não aceitação da lei. Para o compositor da canção, a lei disciplina não apenas os corpos mas também a mente e o coração das pessoas. Ela vigia e pune os “desordeiros”. A lei cria dois tipos de prisão, uma social e a outra psicológica.

Ela, ainda que de forma indireta, produz um vigilância social, pois impõe aos indivíduos normas de comportamento, apontando como desvio toda ação que não corresponde ao ideário de conduta por ela sancionado. Cria uma consciência da subversão e enquadra todos os que não seguem rigorosamente aquele modelo imposto. Portanto a própria lei tem um discurso e vai criando outros mais.

O enunciador da canção ao escrever os versos - *Atrás de portas frias, o homem está só. Homem em silêncio, homem na prisão*, põe em xeque o ideia de humanidade, bem como as ações que advêm com uso abusivo da lei, já que o mesmo diz que ela é violenta. Ele denuncia a prisão e suas faces. O medo, a solidão, a impotência daqueles que foram marcados pelo estado violento. Ainda sobre a prisão, Foucault (2014, p. 223), nos diz:

Ela se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboram, por todo corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classifica-los e tirar deles o máximo de tempo e o máximo de força, treinar seus corpos e codificar seu comportamento contínuo

As palavras “silêncio” e “prisão”, na canção “Estado violência”, representam dois tipos de prisão que podem ser produzidos pela lei. A primeira é a prisão psicológica, do pensamento e a segunda à prisão física, a privação da liberdade. Foucault salienta a produção da prisão fora do aparelho judiciário, pois no judiciário o cárcere é ação final da aplicabilidade da lei sancionada e fora da esfera jurídica a prisão pode ser construída de diversas maneiras, sendo uma delas a privação de pensamento. O silêncio que o autor da canção se refere é a não liberdade de expressão, que produz um silêncio e mitiga a força do cidadão.

Separado da coletividade, o indivíduo se vê acuado, só. Assim a prisão tanto para Foucault quanto para o autor da canção é um instrumento, que quando usado, disciplina os corpos e regula os comportamentos. É também uma forma de cárcere, uma punição com objetivo de “consertar” o desvio, normalizar a curva.

Se Foucault concebeu a ideia de prisão como punição e instrumento de correção para a quebra da ordem social, legitimada fora e dentro do poder judiciário e a partir dessa concepção pode-se afirmar que o imaginário acerca do espaço que é chamado de “cárcere” foi ideologicamente construído pelas pedagogias culturais (falas de autoridades; normas de conduta, leis etc.), tem-se então, a presença de um discurso de poder enviesado por valores e crenças partilhados socialmente. Um discurso legal que ao longo dos anos, forjou o ideário de prisão.

Certo da existência e do poder de correção que foi dado ao espaço da prisão, o enunciador da canção, “Estado violência”, pôs na palavra “prisão” todo a sua concepção de lugar coercitivo e aparelhado pelo estado. Portanto, a ideia de prisão arrolada pelo enunciador está ideologicamente construída pelas leituras de mundo e dos valores realizados pelo autor. Esse viés ideológico é uma espécie de textura que encapa o uso do termo e revela a existência de uma consciência do autor-criador que por meio da estética recria a realidade, pintando-a a sua maneira. Thompson (2011, p117) considera que “alguns dos valores e crenças socialmente partilhados

constituem os elementos da ideologia dominante, que difundidos garantem a adesão das pessoas à ordem social”.

Logo, a prisão é um local aceito por todos e aparelhado pelo estado como um espaço coercitivo do “homem desviado” da ordem social, infligindo sobre ele sanções e ações de correção de conduta. Thompson (2011) reitera que quando o estado age dessa forma ideológica ele atende às necessidades de uma classe dominante e em nome da regulação da ordem social. Nessa concepção de prisão como local ideologicamente construído, a canção “Estado violência” mantém um diálogo com outras canções, pois nela a prisão, espaço de punição e controle é tomada pelo estado, não raro, a polícia também é tomada como instrumento aparelhado pelo estado para executar sanções coercitivas, ideia exposta na canção “Camelô” (1999) de Edson Gomes.

Para além de Edson Gomes, Geraldo Vandré com a canção “Para não dizer que não falei das flores” (1968), Zé de Ketí com “Opinião” (1964), traziam em suas canções uma ação contrária às ordens do estado que imputavam limites sobre uma parcela da sociedade. Caretta (2013, p.29), nos faz lembrar acerca da interdiscursividade promovida pela interação enunciativa entre as canções. De estilos diferentes as canções arroladas, mantêm na esfera musical, um interdiscurso entre si.

Caretta reitera que além desse interdiscurso, as canções podem produzir uma interdiscursividade ao aludirem umas às outras. “Camelô” (1999), “Para não dizer que não falei das flores” (1968), “Estado violência” (1987), tratam da mesma violência legalizada com olhares e momentos históricos distintos. Uma violência que era produzida com instrumentos desiguais, mas com propósitos semelhantes, cercear e punir. Temos então um intradiálogo entre as canções que em décadas diferentes costuraram retalhos de realidades próximas.

Esse diálogo interno entre as composições na esfera musical foi classificado por Caretta (2013) de intradiálogo e ocorre sempre que as canções estabelecem essa interação comunicativa veiculada por alusões de sentidos, sons ou linguísticas em suas letras. É a partir desse intradiálogo que os autores das canções alimentam seus discursos ideológicos. Possuindo das esferas sociais pontos-chaves para a reinvenção da realidade, ou seja, os autores tomam de assalto, a voz, o discurso, as ações do outro, itens advindos de outras relações sociais, para construir

o discurso ideológico, que mais tarde, no ato da construção das letras das canções, servirão como base das canções, já enviesada pelo olhar do autor.

A análise dessa canção nos permitiu entender como o uso da força policial, no Brasil, é institucionalizada. A Polícia tem sido usada para mostrar às pessoas, em certos momentos, o tamanho do poder repressor que o Estado detém e como esse poder tem servido a interesses que excluem a população. É em virtude dessa constatação que sugerimos algumas práticas pedagógicas que podem permitir ao professor mostrar aos alunos a ideia do poder institucionalizado que sempre surge em tempos de manifestações de protesto, cujas questionam às atitudes que o Estado produziu ou tem produzido ao longo do anos. A técnica de análise dos fatos, a saber estudo da letra canções, contexto histórico de produção, valores semânticos das palavras, permiti que o professor junto com os alunos, realizem leituras mais aprofundadas sobre a temática do o uso do poder institucionalizado, bem como suas consequências tomando como textos base as canções “Estado Violência” dos Titãs, “Camelô” Edson Gomes eo documentário “Nossos Mortos Têm Voz”, dos diretores Fernando Souza e Gabriel Barbosa. Após leitura e discussão o professor pode ir além requerer que os alunos produzam pequenos curtas-metragens para evidenciar como o poder institucionalizado ainda é usado pelo Estado.

#### **4.4 “Igreja”: dialogismo e representação simbólica**

“É preciso acreditar no que está sendo cantando e eu, embora não seja católico, não sou ateu” (Arnaldo Antunes) <sup>2</sup>

A fala de Antunes é uma representação da postura ideológica e subjetiva do músico em relação à canção “Igreja” (1986), do álbum “Cabeça Dinossauro”. Ainda que o músico classifique o álbum como um dos momentos de “amadurecimento” da banda na época de produção do LP, ele não via a canção bons olhos, ou seja, não simpatizava com o teor da crítica que foi posta na letra da canção. Se a canção causa certo estranhamento é porque ela foi constituída por um viés ideológico.

E por uma consciência que se vale de uma forma de expressão para evidenciar sua existência e a maneira particular de apreender a realidade. Se observarmos a canção como expressão artística, o que de fato ela é, evidenciaremos uma linguagem constituída para prover uma comunicação.

Para Maheire (2003), a arte é um fenômeno humano, derivado da relação homem com seu contexto físico, social, político e cultural. Logo, a canção está ligada diretamente à realidade do seu autor. A canção é o diálogo entre o eu subjetivo do autor com o meio que o circunda, ela manifesta um desejo de intervir na sociedade, produzindo um diálogo contínuo entre os cancionistas e os ouvintes. Esse



dialogismo fica claro nos versos da canção abaixo, pois o “eu” de quem fala se mostra às claras e sem rodeios, observemos:

---

<sup>2</sup> - entrevista concedida ao repórter do “Caderno B” do Jornal Brasil, Mauricio Stycer, em 19 de setembro de 1986.

Eu não monto presépio

Eu não gosto do vigário

Nem da missa das seis

Eu não gosto do terço

Eu não gosto do berço

De Jesus de Belém

Nota-se que as palavras “presépio”, “vigário”, “missas das seis”, “terço”, “Jesus de Belém”, destacam traços importantes da cultura ocidental, em particular de uma vertente religiosa, que é celebrada tanto na esfera religiosa como na cultural. Portanto, o dialogismo que é percebido na interação verbal entre o enunciador escreveu a canção e as esferas sociais, culminaram na produção de uma expressão consciente sobre a realidade ao utilizar palavras-chaves, referendando o ato de crer e a celebração de “dias santos”.

A repetição do advérbio “não”, ganhaforça, pois simboliza o sentimento particular do enunciador para com toda a simbologia religiosa e a dominação filosófica que é engendrada por ela. A negação calçada pelo advérbio, recurso expressivo da linguagem que enfatiza o subjetivo do autor, corrobora para a existência da afetividade, que se mostra de forma explícita para o leitor.

A canção pode se aproximar dos ouvintes de forma espontânea, mas também há momentos em que a música acomete o outro de maneira proposital, com um fim específico. Em ambos os casos a canção incita nossa afetividade, a saber os sentimentos, os quais podem ser maximizados ou mitigados pelo conteúdo da canção. Segundo Maheire, 2003, p.148)

A afetividade, em síntese, envolve todas as relações humanas consideradas espontâneas, seja percepção, seja imaginação ou reflexão, contemplando, assim, os sentimentos e as emoções como formas específicas de relação entre subjetividade e objetividade.

Assim, a afetividade promove o diálogo entre o enunciador da canção com o leitor/ouvinte, estando estes em mundos e momentos distintos, pois a canção como instrumento de registro, traz em seus elementos constituintes as marcas da consciência afetiva do autor que realizou uma leitura da realidade social e esta leitura estabelece o elo com o outro, despertando neste, valores sociais, intrínsecos à subjetividade que cada indivíduo traz consigo. Maheire (2003, p.149) tomando as considerações de Sartre sobre a ideia de consciência, reitera que:

Quando o sujeito está “mergulhado” em uma música, ele significa o mundo que está a sua volta, por meio de *consciências afetivas*. Nesta perspectiva, dizemos que a música é uma linguagem reflexivo afetiva, já que envolve um tipo de reflexão que se faz possível por meio da afetividade, e uma afetividade que se faz possível por meio de determinado tipo de reflexão.

Estando o sujeito imerso em suas leituras sociais sobre o mundo externo, suas ações reiteraram olhares singulares sobre o mundo, próprias de quem exerce uma crítica e autonomia consciente. Um sujeito sabedor de seu lugar no contexto social. Isto posto, o mundo deste sujeito pode ser construído sob emoções queredesenham o real com sentimentos bons ou ruins, e são essas emoções que constituem um tipo de consciência sobre a realidade, para Sartre (1939/1965), “a emoção é a estrutura afetiva da consciência, e como consciência afetiva, na sua espontaneidade, se constitui como uma forma de *apreender* o mundo”.

E uma vez revisto de forma particular, o mundo passa a corresponder a uma realidade ideológica. Neste ensejo o mundo afetivo do autor produz antíteses entre as máximas sociais – ordem e caos; determinismo e liberdade, reflexão e emoção. É o que nos diz Maheire (2003, p. 149). Em outro trecho da canção, a afetividade se mostra mais explosiva, evidenciando a imersão completa do sujeito o mundo ideológico que ele construiu, observemos:

Eu não gosto de padre  
 Eu não gosto de madre  
 Eu não gosto de frei  
 Eu não gosto de bispo  
 Eu não gosto de Cristo  
 Eu não digo amem...

O discurso nesse trecho da canção é de oposição à Instituição eclesiástica. Ele constitui uma leitura ideológica acerca da instituição já que as figuras do padre, madre e frei são repelidas pela negação enfática expressa pelo uso das palavras. O autordemonstra uma forte emoção ao usar o advérbio “não” com uma entoação diferenciada em relação às outras palavras na melodia.

A carga emotiva bem acentuada na melodia, exemplifica o que Maheire (2003, p.148) discute sobre a consciência afetiva à luz das ponderações de Sartre, que nos diz: “as emoções se caracterizam pelo caráter “explosivo” da afetividade, como a paixão, a alegria, a raiva, etc. A reflexão espontânea os alimenta, mas não os constitui”. Em suma, ainda segundo a autora, a afetividade compreende todas as relações humanas consideradas espontâneas, seja a percepção, seja imaginação ou reflexão, que integram a relação entre subjetividade e objetividade.

Em consonância ao que Revuz (1999) explicita sobre a heterogeneidade mostrada, a canção em questão, traz uma forma particular que circunscreve o outro no discursivado sujeito, ou seja, o enunciador alude à Igreja por negação de sua representatividade com as figuras sacras mencionadas, no trecho abaixo essa negação é confirmada pela contraposição do eu do autor e a instituição aludida pelas palavras que estão envoltas por uma sacralidade constituída por valores religiosos, observemos.

Eu não gosto do papa  
 Eu não creio na graça  
 Do Milagre de Deus  
 Eu não gosto de igreja  
 Eu não entro na igreja  
 Não tenho religião.

“Papa” e “Milagre de Deus” evidenciam a presença do outro dentro do discurso do autor. Atravessadas por uma inquietação autoral, essas palavras são alvo do discurso ateu do autor que nega a importância da religião, ou melhor, põe em “cheque” a necessidade de se ter uma religião.

Para além desse entendimento, tem-se a existência da relação interdiscursiva entre as esferas do ateísmo e da religião, dentro da canção, que por sua vez configuram a existência da heterogeneidade constitutiva do discurso e a mostrada, cunhadas por Revuz (1990).

Saliento que essa relação interdiscursiva na canção está posta de maneira implícita, pois ela ocorre primeiro no mundo exterior ao autor - heterogeneidade constitutiva - que por sua vez se vale dessa interação discursiva para constituir seu discurso, sendo este construído pela heterogeneidade mostrada, que segundo Revuz (1990), são formas não menos reais que representam o sujeito num discurso.

Nessa canção, o autor age com um discurso denegativo - aquele nega a existência, sobre a instituição, com intuito de pôr em xeque sua importância, no contexto social. Se por um lado o autor por meio do seu discurso, invisibiliza a importância da Igreja, por outro dá visibilidade, isso por que a heterogeneidade mostrada assinala no discurso do autor, tanto as suas intenções discursivas como a presença do outro.

Revuz consolida o entendimento sobre o dialogismo entre a heterogeneidade constitutiva e a mostrada, na relação dos sujeitos, ou o sujeito e a sua realidade. Bakhtin (2009, p.116), reitera uma perspectiva dialógica do sujeito com o outro na interação verbal, afirma que a palavra é ideologicamente orientada e comporta *duas faces* – determinada tanto pelo fato de que precede de alguém, como pelo fato de que se dirige pra alguém – é o que acontece com a palavra “não” na canção. A orientação ideologicamente que repousa neste advérbio, procede do eu para o outro, a saber: do autor para a igreja, pois essa orientação é um dos resultantes da interação entre ambos na conjuntura social.

A banda “Ratos do Porão” gravou uma canção com o título “Igreja Universal” (1992), de autoria de João Gordo, na qual a crítica mordaz se estabelece pela sátira aguda. Na letra, o autor, põe toda a força que o estilo da banda expressa, o punk rock. A letra da canção imersa num “rock pesado”, não poupa os fiéis e nem o bispo, agentes sociais que são duramente criticados. O primeiro por deixar-se alienar e o segundo por usar a fé como mercadoria. Observemos a canção “Igreja Universal”:

Você acredita em deus  
E nos seus milagres?  
Em troca de dinheiro, ele te fará feliz!  
Você chorou de emoção  
Em nome da verdade  
Nas mãos de um charlatão, você é um imbecil!  
Fanáticos, doentes de lavagem cerebral  
Por trás dessa bondade existe sexo e poder  
Promessas do inferno da igreja universal!  
Você está curado do pecado original!  
O pastor de seu Deus está enganando você!  
O pastor de seu Deus está enganando você!  
Aleluia irmão! Aleluia!  
Aleluia irmão! Aleluia!  
O câncer que corrói a sua vida está no fim  
Depois de 20 anos ele voltou a andar  
O demônio foi expulso com a força do amor  
O cego agradecido não podia enxergar  
O pastor de seu Deus está enganando você!  
Você!  
Histeria coletiva  
Farsa pentecostal  
Hipnose destrutiva  
Atitude anormal!  
Você acredita em deus  
E nos seus milagres?  
Em troca de dinheiro, ele te fará feliz!  
Você chorou de emoção  
Em nome da verdade

Nas mãos de um charlatão, você é um imbecil!

Os recurso expressivos usados nesta enunciação traduzem a sátira aguda do enunciador sobre a instituição. Palavras como; “imbecil”, “charlatão”, “farsa pentecostal”, configura a denegação do enunciador, ou seja, ele nega a autoridade da instituição ao dar ênfase na ação de ludibriar as pessoas por meio da fé, Portanto, as canções “Igreja” (1986) e “Igreja Universal” 1992, desempenham um dialogismo usando o mesmo instrumento na arena da linguagem, a negação da instituição.

Ambas canções se relacionam pelo estilo musical, o rock, que viabilizam um uso diferenciado dos recursos linguísticos e discursivos para tratar a temática da religião. Segundo Caretta (2013, p. 29) “o estilo diz respeito às possibilidades de utilização dos recursos linguísticos permitidas pelo gênero conforme sua esfera de atuação.” Assim, as canções, fruto de uma leitura consciente da realidade, constroem uma reflexão sobre o poder que a igreja tem nos âmbitos sociais e uma imagem da instituição sob uma outra perspectiva.

Nos versos seguintes é possível perceber as marcas do sujeito e sua concepção sobre o outro, em “O cego agradecido não podia enxergar” e “Nas mãos de um charlatão, você é um imbecil”, o interlocutor é tomado como alienado, aquele que é ludibriado. O discurso do enunciador é semelhante a uma “faca”, pois separa a ilusão da realidade, a fim de que o outro se perceba na situação e com isso realize uma autoanálise.

No trecho abaixo há uma ponto no discurso do enunciador que revela a consciência profunda daquele que, atentamente, observou a realidade e a reproduziu sobre um ponto de vista.

“Você acredita em deus

E nos seus milagres?

Em troca de dinheiro, ele te fará feliz!”

A palavra “deus” nesse trecho denota mais uma marca do sujeito que fala sobre a instituição. Além de traduzir a ideia da entidade soberana como algo terreno, não mais sacralizado, o autor faz uma alusão à passagem da bíblia, a qual se atém ao comércio dentro do recinto sagrado, atitude essa condenável, segundo as escrituras sagradas.

Há a camuflagem da figura do homem que desempenha o papel de guia/bispo, pois a palavra assinalada está arranjada sem a sinalização de letra maiúscula, logo, o “deus” é um ser terreno e não divino, o qual recebe dinheiro pelo seus “préstimos celestiais”. Desta forma, o uso da palavra nessas circunstâncias, alude para uma ação inteligível ideológica que tem por fim incitar a reflexão, refratando a imagem do outro no seu discurso.

Além disso, a palavra pelo crivo do discurso do compositor que construiu um significado particular ao dispor a palavra com essas características, para Caretta (2013, p.136), “O discurso da canção trabalha com a representação das diversas linguagens sociais. Para que elas se transformem em arte lítero-musical, devem passar pelo discurso do compositor”.

Por fim, as canções “Igreja” dos Titãs e “Igreja Universal” de Ratos do Porão, apresentam discursos semelhantes e pontos intertextuais tanto na letra como no estilo musical. O dialogismo se torna uma ponte preciosa entre as canções que buscam aguçar o olhar do outro sobre a instituição e os discurso de poder que ela emana. Esse intradialogismo, princípio dialógico, discutido por Caretta(2013), permite entender a forma como os autores de épocas distintas se relacionam com a instituição e como ela se relaciona nos nichos sociais. A materialização de um enunciado é recuperada por outro por meio do conteúdo e pelo estilo solidificando a intertextualidade entre as canções.

A canção “Igreja”, do grupo Titãs, assim como as outras é uma canção que traz em seu bojo discursivo um diálogo direto com os dias atuais, pois a fé continua sendo usada como instrumento de persuasão, encanto, e até mesmo separação. Logo, se torna uma rica fonte para fomentar discussões sobre o uso da fé como arma política e sacra. Numa prática pedagógica essa canção contribuirá para arguições em rodas de conversa, análises discursivas e textuais, além da prática da intertextualidade. Uma boa sugestão de trabalho em sala de aula é a Técnica da leitura instrumentalizada, a saber, o estudo da autoria, discurso, meio de divulgação, contexto histórico, uso do léxico, com esta técnica o professor pode auxiliar os

discentes no exercício da investigação literária, a fim de que se perceba como a letra da canção auxiliou na construção de um discurso sobre os símbolos religiosos mencionados na canção. E a tornou um instrumento de crítica social usada pelos autores da canção. É interessante que o professor viabilize outros, imagens e outros gêneros textuais como: notícias de jornais, de blogs e curta- metragens, com intuito de elevar o máximo as relações de ideias que os alunos podem produzir ao realizarem a leitura instrumentalizada.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Cenas cotidianas, formas sonoras, mesclagem linguística, mobilização melódica, são elementos que são atrelados ao gênero canção para conferir estilo aceitação e identidade na recepção de um dado texto cancionado. As referidas categorias formam o que foi classificado por Tatit (2004) como gesto entoativo. Em outras palavras é “um modo de dizer” dependente da relação intra e extra dialógica do texto consigo mesmo e com o receptor. Advinda dos terreiros e salões, a canção é uma ferramenta produzida no mundo da linguagem capaz de despertar, eternizar, discutir universalizar ideologias, sentimentos, morfemas recortes da vida e registros da oralidade.

Composta por um princípio entoativo como afirma o autor referido, a canção ajuda o ouvinte a realizar leituras interdisciplinares. Há um “gesto cancional” que promove um elo entre o autor, intérprete e o ouvinte, portanto o caráter interdisciplinar que se estabelece alude ao interdiscurso - uma maneira própria de conversa da canção com seu gênero, e multidimensional numa perspectiva semiótica.

Marques (2013) vê a canção como um mesmo “móvel”, que é percebido em distintas casas. E pode ser classificada como “abre-alas” para o manancial de referências simbólicas, cujos mecanismos são diálogos de distintos formatos. Assim sendo, a canção conecta seus produtores e apreciadores num mesmo instante em uma determinada cena anunciativa na qual a interação verbal se estabelece. A oralidade é uma marca forte da língua brasileira, capaz de promover desde



mudanças no arranjo lexical até o as intenções de um discurso e, se a mesma vier arraigada ao espaço cênico, suas significações são provas da existência de diálogos anteriormente feitos, conexões e leituras de mundo.

Para Marques (2013) a canção viabiliza, a priori, a conexão no mundo dos discursos sociais. Esse caráter dialógico é corroborativo para com a multiplicidade de conversas que se pode engendrar à luz de um texto cancional. Integrar saberes e a vida cotidiana é mais uma das facetas que o texto cancionado pode viabilizar. Por isso, as relações dialógicas, construídas com a canção são sempre potenciais fomentadores de discursos e aspectos pragmáticos que compõem as situações enunciativas. Por todas essas considerações é que a canção tem um caráter dialógico e interdisciplinar, o que a coloca como gênero também multimodal, dinâmico e multidisciplinar. A canção como bem pontuou Perissé apud Marques (2013), pode produzir uma educação poética uma vez que é formada por elementos para além de um eu - lírico emissor.

As canções aqui assinaladas são recortes da sociedade na qual os agentes deflagram suas percepções dos modos como existem ou coexistem o Homem. A linguagem é parte crucial da vivência das pessoas nos espaços distintos da organização civilizante do ser humano. As interações produzem muito mais que simples modos de vida e aparato social. Os enunciados, produto das interações sociais, que compõem as esferas humanizadas, nas quais os sentidos são construídos, destruídos, atenuados ou amplificados, refratam o ser racional ou emocional.

Para Bakhtin (2009), o enunciado está repleto de outros enunciados que por sua vez produzem diálogos intratextuais e extratextuais, e esse extratextual é posto em cenas enunciativas que tomam o leitor de forma particular e age por persuasão sobre ele. O discurso produz a mudança social ou a mudança de posição na prática da leitura. O ethos que emana da voz do autor encontra eco nas leituras internalizadas do leitor, que assina um contrato aderindo ao jogo da enunciação na esfera da linguagem.

Portanto, o uso do léxico confere a existência de um estilo ímpar, a percepção dos jogos sociais apurados, um objetivo discursivo pré-determinado e um público alvo pré-selecionado. Em suma, o humor como estratégia ideológica gera frutos

condensados que utilizam a regra como ponto de expiação da sociedade, que no ato inteligível populariza o riso, os saberes e a percepção crítica do meio que o produziu.

As canções não são apenas atos solidários e sim respostas dialógicas ao mundo social. São capazes de construir ideologias, ressaltar saberes científicos, subjetividade do autor, quando este realiza uma leitura peculiar do dia a dia, construindo-o sob uma nova perspectiva.

Ter a canção como objeto de análise nos permitiu conhecer um pouco sobre a História do Brasil, pela luz da área artística, pois as letras das canções são registro de décadas que anteviram e falaram de ideologias e construtos sociais que se mostram nos dias atuais. O amor, as relações familiares, os discursos de poder, os lugares de fala, são elementos que preenchem a vivência do homem e, por vezes, o delimita, ou melhor, o refrata, incitando-o a assumir várias identidades sociais.

Analisar as canções dos Titãs do álbum Cabeça Dinossauro (1986), nos auxiliou a compreender as manifestações das consciências individuais e coletivas, bem como seus tráfegos nos ambientes sociais e a maneira como constroem seus discursos e valores. Adentrar no mundo dos cancionistas foi o mesmo que estar com eles naqueles momentos que produziram suas obras, pois as imagens que cada autor construiu de si e da sociedade traduziram as formas de percepção da realidade, realizadas por eles. Assim sendo, as canções “Polícia”, “Igreja”, “Família” e “Estado Violência”, são olhares particulares sobre as instituições, uma vez que as canções “Polícia” e “Estado violência”, usam os discursos do outro para forjar uma nova visão sobre as instituições, confrontando-as em seu próprio território, a partir das marcas dos discursos por elas engendradas, nos espaços sociais.

A palavra nessas canções espelha as concepções de poder, construídas por valores sociais e leis civis, que os autores tomaram para si, utilizando o discurso ora das instituições, ora da sociedade, a fim de que se produzisse uma crítica aguda às ações executadas pelo Estado e pela Polícia. Entendemos que essas ações estão calçadas por uma consciência de si e do outro e dos papéis sociais desempenhados pelos os sujeitos.

Em relação às canções “Família” e “Igreja”, os discursos dos autores pretendem desconstruir a ideia de família tradicional e da igreja sacrossanta. Os compositores utilizam da ironia para retratar a ideia de poder e representatividade de gênero na canção “Família”, já que as figuras dos pais no núcleo familiar são

questionadas com as figuras da “barata” e do “ladrão”, respectivamente. O medo se torna a fraqueza da figura do pai e da mãe, evidenciando o lado frágil da figura paterna e materna.

A ironia é aguçada com o termo “filha de família”, pois essa expressão aponta para o destino único da mulher construído ao longo dos tempos, o casamento. Na canção, a “filha” ao assumir uma postura autônoma é repreendida pelo pai, já que não se dispõe a cumprir o destino preestabelecido. Humoriza o ambiente familiar, ao colocar os animais como seres constituintes do meio familiar, colocando-os em igualdade de esfera social, além de supervalorizar a presença da televisão. Em suma, a ideia de “família tradicional” passa a ser vista com um outro olhar, não mais como um único modelo, mas sim como uma instituição social que estava a passar por mudanças. A posição da mulher no meio familiar e social ganha destaque, uma vez que é a mulher tem sua representatividade construída por outros vieses.

Na canção “Igreja”, se percebe com contundência o ato de denegar, ou seja, a negação da igreja, da doutrinação em nome da fé e de suas influências sobre a sociedade. Os autores usam as figuras do papa, frei, madre para contrariar a aceitação dessas figuras como representantes da fé, questiona os símbolos que alegoricamente aludem à figura de Deus, a saber, “presépio”, “terço”, “berço de Jesus de Belém”, celebra de forma indireta o ateísmo.

A negação constante posta na canção, revela a concepção de religião, ou ainda, a visão dos autores sobre a fé católica, partindo da negação de Deus em, “eu não creio de Cristo” e “eu não creio na graça do Milagre de Deus”, assim os cancionistas contestam o poder do cristianismo, a existência da figura divina. Ao criticar a simbologia do berço de Jesus de Belém, o autor atém-se ao comércio dos presépios e da representatividade da fé cristã que é colocada em objetos que aludem ao “sacro”, à esfera cristã.

Com essas análises, ficou evidente como os autores construíram suas imagens e seus discursos tomando como base o discurso do outro. Logo, o dialogismo entre os discursos dos autores e das instituições apontam para a construção de uma enunciação dialética, na qual se percebe a voz do eu e do outro, às vezes em consonância, outras vezes em discordância, alinhando-se na interação verbal com objetivo de travarem um constante diálogo sobre as instituições. O interdiscurso é manipulado pelos cancionistas que retiram dele os sentidos

específicos para fomentar o pensamento ideológico que emoldura a realidade refeita.

As marcas do sujeito que segundo Revuz (1990) evidenciam a presença e a ação do sujeito no discurso, sendo elas: a ironia, o humor, a entoação das palavras. A autora reitera que a fala é orientada de fora da vontade do sujeito, no mundo exterior a ele, o que de fato acontece nas canções, pois elas são produtos das interações entre o sujeito e o seu mundo, entre as falas das instituições e as dos autores. As canções constroem o Ethos discursivo do autor, ou seja a sua imagem, expressa pelo discurso no ato da enunciação, como afirma Maingueneau (2013) é a personalidade do enunciador revelada no desdobramento da retórica.

Sendo que nas canções, o ethos discursivo é investido de uma “maneira de dizer”, pois a enunciação, nas canções como em outros gêneros textuais e discursivos, é construída de forma ideológica, imersa em valores subjetivos, o que segundo Maingueneau(2013, p.108) remete a uma experiência vivida, levando o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores sociais. Além disso, o discurso citado, ou melhor, o discurso do outro, relatado no ato da enunciação produzida pelo sujeito, confere a existência da ação inteligível do autor para persuadir o leitor. Para tanto, o autor constrói uma outra realidade, uma outra imagem do real para atrair o leitor à “incorporação”, discutida por Maingueneau (2013), que é a ação do ethos sobre o outro, produzindo uma adesão ao discurso.

Por fim, nossa discussões permitiram entender como os autores das canções as utilizaram para propor frente à sociedade de sua época uma reflexão aguda dos costumes, valores, tradições e ações das instituições que são pilares sociais. Possibilitou também analisar os discursos que orquestram as condutas de outrem e de si, orientadas por ideologias calçadas por maneiras de se perceber no convívio social, extraíndo do outro a sua participação nos contratos sociais engendrados pelos discursos de poder. Assim como construir um grande conhecimento sobre o dialogismo, a interação verbal e como agem o autor e o interlocutor numa conversação, o uso da consciência individual e coletiva que por vezes duelam nas esferas sociais por seus lugares de fala e representatividade.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMOSSY, Ruth. (org.). Imagens de si no discurso: a construção do ethos. – 2, ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. Cadernos de estudos linguísticos, 19. Campinas, IEL. 1990.

BAKHTIN, M. Mikhail Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Org. Beth Brait-B179. 2ª ed. rev. – Campinas, SP: Ed. Campinas, 2005.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV, V.N.)  
 Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud et al. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

\_\_\_\_\_. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikail. Os gêneros do discurso. Organização e tradução- Paulo Bezerra; notas da edição russa Serguei Botcharov. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARROS, Diana Luz P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth. Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 27-38.

BERGSON, Henri. O riso. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

BRAIT, Beth. ROSINEIDE, Melo. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.) Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2017

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à Análise do Discurso. 3ª ed. Rev. Campinas, São Paulo: editora Unicamp, 2012.

CAETANO, Sílvia Horwat de Moraes. Um Estudo Semântico das Letras do Disco Cabeça Dinossauro da Banda Titãs. In: *Anais do I Congresso Internacional de Estudos Do Rock*. Cascavel, 2013.

CARDOSO, Irene. A geração de 1960. O peso de uma herança. In *Tempo social: revista de sociologia da USP*, v.17, nº 2, São Paulo, 2005.

CARETTA, Álvaro Antônio. *Estudo Dialógico Discursivo da Canção Brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

COSTA, N.B. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: Dionísio, A.P. (org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

DAHLET, Véronique. *A entonação do dialogismo*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin – dialogismo e construção do sentido*- B179. 2ªed.rev. – Campinas, SP: Ed. Campinas, 2015

DAPIEVE, Arthur. *Brock- o rock brasileiro dos anos 80*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

DIJK, Teun A. Van. *Discurso e Poder*. São Paulo: Contexto, 2015, p.54.

ECO, Umberto. *O cômico e a regra*. In: \_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.343-353.

FAITA, Daniel. *A Noção de “Gênero discursivo”*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin – dialogismo e construção do sentido* - B179. 2ªed.rev. – Campinas, SP: Ed. Campinas, 2015.p.166.

FARACO, Carlos A. *Autor e Autoria*. In: BRAIT, Beth (org.) . *Bakhtin- conceitos Chaves*. 5ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo :Contexto, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. 42ªed. Petrópolis- RJ. Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. O humor. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral e revisão técnica de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. V, p.165-169.

FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973

GERALDI, Wanderley João. O texto na sala de aula. São Paulo: Anglo, 2012.

GNERRE, M. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Gramática. São Paulo: Cortez, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro, RJ. DP&A., 2006.p.9 a 15.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Psicologia em Estudo. Maringá, 2003, 8(2), p.147-153.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n2/v8n2a15>. Acesso em 28/05/2018.

MAINGUENEAU, D. Análise de textos de comunicação. Trad. Cecília P. de Souza e Silva; Décio Rocha. 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade.

In: DIONÍSIO, Ângela et al. Gêneros textuais e ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002



MARQUES, Pedro. “Canção ramais interdisciplinares”. In: A formação do docente interdisciplinar: perspectivas linguísticas e literárias. Org. Silvia Helena Nogueira, Maria José E. G. Bigueti, Maria Teresa N. de Carvalho, Maura S. Zanella, Pedro Marques – São Paulo: Plêiade, 2013.

MORIN, Edgar. O método I: a natureza da Natureza. 3ª ed., Portugal: Publicações Europa-América, Biblioteca Universitária, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. “O conceito de MPB nos anos 60”. In: *Histórias: Questões & Debates*. Curitiba, n 31. Editora da UFPR, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso: princípios & procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009. 100p.

POSSENTI, Sírío. É um campo: um programa. In: \_\_\_\_\_. Humor, língua e discurso. São Paulo: Contexto, 2010. p. 171-180.

SARTRE, J. P. (1965). *Esboço de uma teoria das emoções*. (F. de C. Ferro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1939).

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira- das origens à modernidade. 1ª ed. Ed. 34. São Paulo, 2008.

SOBRAL, Adail. Ato, atividade e evento. IN : BRAIT, Beth (org.) . Bakhtin- conceitos Chaves. 5ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo : Contexto, 2017

TATIT, Luiz [1951-]. “O século XX em foco”; “A triagem e a mistura”. In: O Século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, JHON B. Ideologia e Cultura Moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação. 9ª edição. Petrópolis- Rio de Janeiro. Vozes, 2011.

TINHORÃO, José Ramos [1928-]. “O lundu e os fados: do terreiro aos salões”; “Domingos Caldas Barbosa: a modinha e o “pecado das orelhas””. In: História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

VYGOTSKY, L. S. A Formação Social da Mente. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

\_\_\_\_\_. Teoria e Método em Psicologia. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

## **Discografia**

### **Camelô (1997) – Edson Gomes**

Sou camelô, sou do mercado informal  
Com minha guia sou profissional  
Sou bom rapaz, só não tenho tradição  
Em contrapartida sou de boa família  
Olha doutor, podemos rever a situação

Pare a polícia, ela não é a solução, não  
Não sou ninguém, nem tenho pra quem apelar  
Só tenho o meu bem que também não é ninguém  
Quando a polícia cai em cima de mim  
Até parece que sou fera  
Quando a polícia cai em cima de mim  
Até parece que sou fera  
Até parece, até parece.

### **Homem Invisível no Mundo Invisível (2014) – Vanessa da Mata**

Vejo o mundo inteiro  
Numa espécie tosca de carrossel  
Cada lugar um bicho  
Corrida maluca pra pagar o aluguel  
Nesse consumismo  
Plastificado o rosto, amor, religião  
Carregando status  
Num mundo invisível angustiado cidadão  
Parem esse mundo que eu quero descer  
Tudo é dinheiro, o amor pra onde vai?  
Quero um abraço dos meus bons amigos  
Pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro  
Mestre de luz, saúde e proteção  
Seus pensamentos são a sua condição  
Se você não acredita num mundo invisível  
Como é que explica se te toca a minha voz  
Se a minha voz te toca?

Quando se está cansado  
 Repare que tudo acontece pra te testar  
 Sua dignidade  
 Mantém a sua inteligência, caráter, persistência

Mestre de luz  
 Conduzindo cada um de nós  
 Dessa nossa vida  
 Levaremos apenas nossa poesia

Parem esse mundo que eu quero descer  
 Tudo é dinheiro e o amor pra onde vai?  
 Quero um abraço dos meus bons amigos  
 Pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro

Mestre de luz, saúde e proteção  
 Seus pensamentos são a sua condição  
 Se você não acredita num mundo invisível  
 Como é que explica se te toca a minha voz

Se a minha voz te toca  
 Se a minha voz te toca  
 Toca, amor, raiva, ódio, tudo  
 Vírus, prótons, nêutrons, física quântica  
 Milagres, milagres, milagres  
 Como você explica os milagres oh uh uhuh

### **Monte Castelo (1989) – Renato Russo**

Ainda que eu falasse a língua dos homens  
 E falasse a língua dos anjos  
 Sem amor, eu nada seria  
 É só o amor, é só o amor  
 Que conhece o que é verdade  
 O amor é bom, não quer o mal  
 Não sente inveja ou se envaidece  
 O amor é o fogo que arde sem se ver  
 É ferida que dói e não se sente  
 É um contentamento descontente  
 É dor que desatina sem doer  
 Ainda que eu falasse a língua dos homens  
 E falasse a língua dos anjos  
 Sem amor, eu nada seria

É um não querer mais que bem querer  
É solitário andar por entre a gente  
É um não contentar-se de contente  
É cuidar que se ganha em se perder  
É um estar-se preso por vontade  
É servir a quem vence, o vencedor  
É um ter com quem nos mata a lealdade  
Tão contrario a si é o mesmo amor  
Estou acordado e todos dormem  
Todos dormem, todos dormem  
Agora vejo em parte  
Mas então veremos face a face  
É só o amor, é só o amor  
Que conhece o que é verdade  
Ainda que eu falasse a língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos  
Sem amor, eu nada seria

### **Igreja Universal(1992) - Ratos do Porão**

Você acredita em deus  
E nos seus milagres?  
Em troca de dinheiro, ele te fará feliz!  
Você chorou de emoção  
Em nome da verdade  
Nas mãos de um charlatão, você é um imbecil!  
Fanáticos, doentes de lavagem cerebral  
Por trás dessa bondade existe sexo e poder  
Promessas do inferno da igreja universal!  
Você está curado do pecado original!  
O pastor de seu Deus está enganando você!  
O pastor de seu Deus está enganando você!  
Aleluia irmão! Aleluia!

Aleluia irmão! Aleluia!  
 O câncer que corrói a sua vida está no fim  
 Depois de 20 anos ele voltou a andar  
 O demônio foi expulso com a força do amor  
 O cego agradecido não podia enxergar  
 O pastor de seu Deus está enganando você!  
 Você!  
 Histeria coletiva  
 Farsa pentecostal  
 Hipnose destrutiva  
 Atitude anormal!  
 Você acredita em deus  
 E nos seus milagres?  
 Em troca de dinheiro, ele te fará feliz!  
 Você chorou de emoção  
 Em nome da verdade  
 Nas mãos de um charlatão, você é um imbecil!

### **Epitáfio (2002) - Sergio Affonso / Eric Silver**

Devia ter amado mais  
 Ter chorado mais  
 Ter visto o sol nascer  
 Devia ter arriscado mais  
 E até errado mais  
 Ter feito o que eu queria fazer  
 Queria ter aceitado  
 As pessoas como elas são  
 Cada um sabe a alegria  
 E a dor que traz no coração  
 O acaso vai me proteger  
 Enquanto eu andar distraído  
 O acaso vai me proteger  
 Enquanto eu andar  
 Devia ter complicado menos  
 Trabalhado menos  
 Ter visto o sol se pôr  
 Devia ter me importado menos

Com problemas pequenos  
Ter morrido de amor

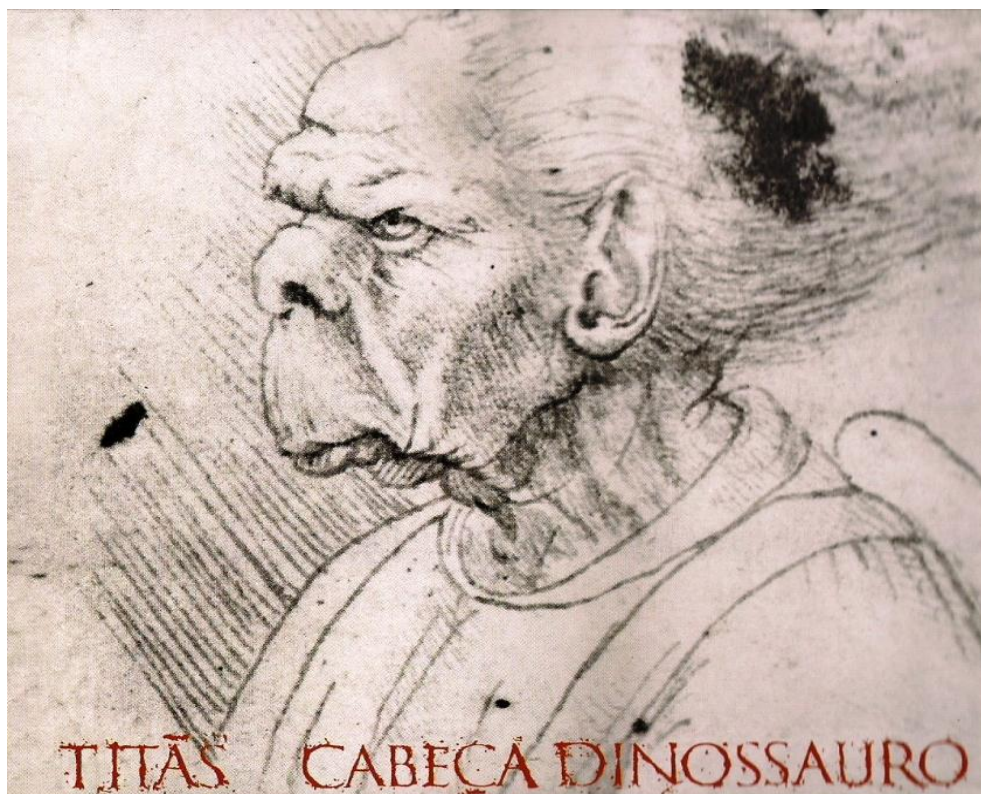
Queria ter aceitado  
A vida como ela é  
A cada um cabe alegrias  
E a tristeza que vier

O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar

O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar distraído  
O acaso vai me proteger  
Enquanto eu andar

Devia ter complicado menos  
Trabalhado menos  
Ter visto o sol se pôr

## ANEXOS



Capa do álbum, “Cabeça Dinossauro”, Titãs, 1986.

(Cabeça grotesca – Da Vinci) – verso.

Contra capa do álbum, 1986. (Homem urrando – Da Vinci) – frente.

